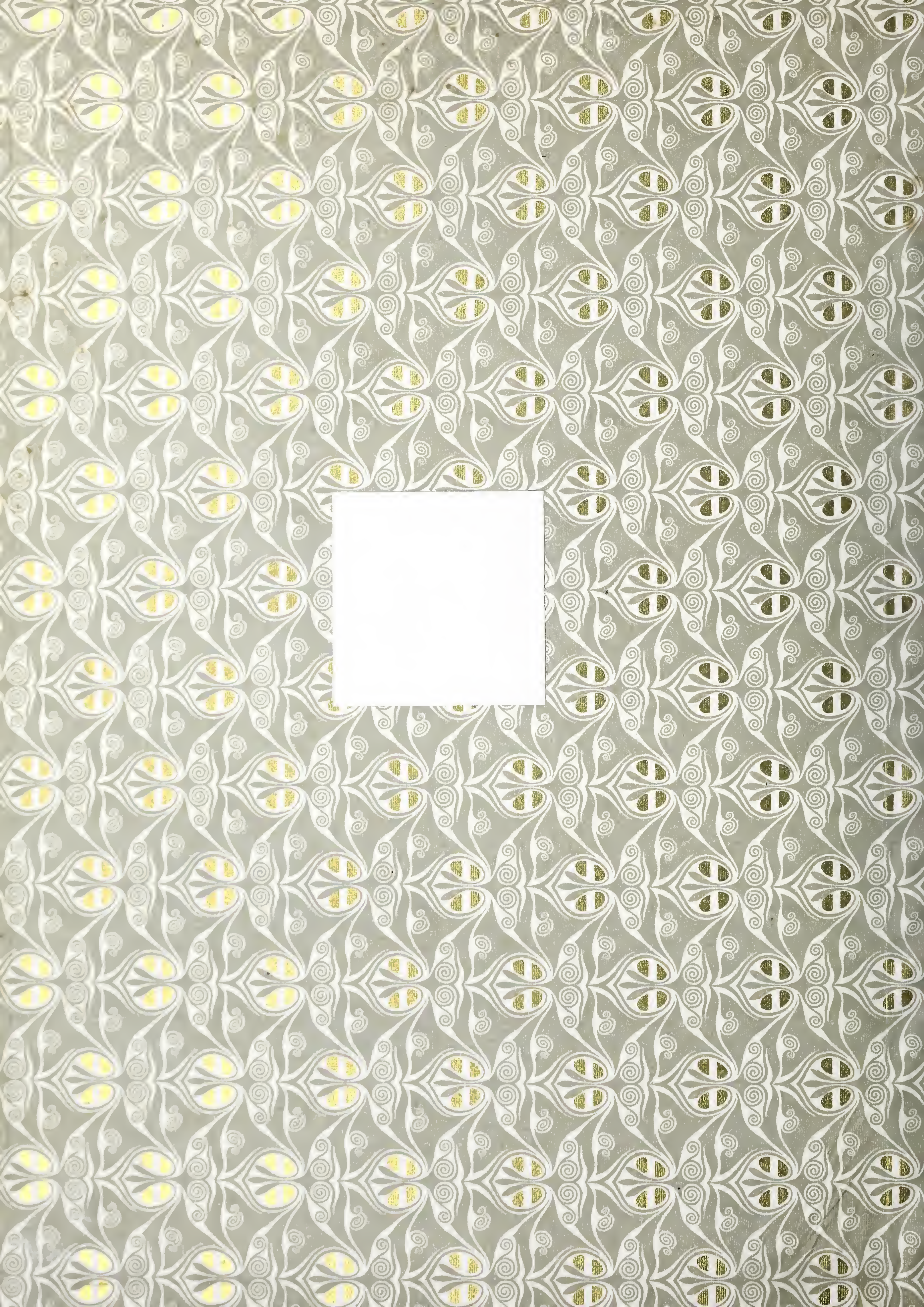












DIE

KUNST UNSERER ZEIT

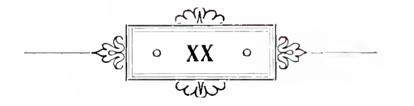


DIE
KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL



G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1909. I. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder



Inhalts-Angabe

1909. II. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder





Das Luxembourg-Museum in Paris

VON

RUDOLF MEYER-RIEFSTAHL (PARIS)

HERRN FRANCIS KIMBEL ZU PARIS
IM GEDENKEN GUTER STUNDEN

In alten Zeiten hatten alle die alten Bilder, die heute in den Museen konserviert werden, eine lebendige Sprache: das Andachtsbild in Kirchen und Kapellen mahnte den Gläubigen, fromm zu sein und seine Sache auf Gott zu stellen; die Bildnisse sagten den Nachfahren: so sahen die Voreltern aus, die das Haus in rechtschaffener Arbeit gebaut, das du jetzt bewohnst; die Gerechtigkeitsbilder in den niederländischen Ratsstuben sprachen zu den Schöffen: Richter, richtet recht! und die heidnischen Bilder auf den italienischen Hochzeitstruhen erzählten der träumenden Braut von Lust und Freuden eines sonnigen Lebens.

Jede Tafel wurde von dem Meister und seinen Gesellen nach den Überlieferungen eines ehrsamen Handwerks sorgfältig ausgeführt, wenn der geneigte Besteller seine Wünsche angegeben hatte; und der Meister kannte sowohl die Pflichten und Gedanken, die sein Werk vor Augen halten sollte, wie auch den Ort, den es mit seinen edelsteinglitzernden Farben schmücken würde. Darum haben diese Bilder alle noch heute etwas Starkes, in sich Abgeschlossenes, einen eigenen Charakter, wie feste, vom Leben erprobte Männer.

Das 16. Jahrhundert, das so viele gesunde Überlieferungen abgebrochen hat, löste Künstler wie Kunstwerk vom engumschriebenen Zwecke los. Wie die Schriftwerke der Humanisten, so wurden auch die Schöpfungen von Künstlerhand als die Ernte dieses neuen weltumspannenden Geistes angesehen, der die Grundlagen der Vergangenheit erschütterte und der Menschheit neue Ziele steckte. Das Kunstwerk, das bisher zum Hausrat des Menschen (zum Hausrat der ewigen Seele wie auch des staubgeborenen Körpers) gehört hatte, wird nun zu diesem rätselvollen, proteischen Phantom, dem Künstler und Anbeter der Kunst mit faustischem Ehrgeiz und glühender Liebe nachjagen. In den Schatz- und Wunderkammern der Fürsten häufen sich Bilder, Statuen, wissenschaftliche Instrumente, angerauchte Papiere und Folianten zu einem Archiv des suchenden menschlichen Geistes an. Bald tritt dem kunstliebenden Fürsten der Grosskaufmann und Bankier an die Seite. Die Patrizier in den deutschen und italienischen Handelsstädten des 16. Jahrhunderts werden durch die französischen Financiers und Generalpächter des 17. und 18. Jahrhunderts

[illegible]gelöst, die neben den grossen Herren vom Hofe ihre „Kabinette“ mit Kunstwerken anfüllen und Mappen und Kartons mit Handzeichnungen und Gravüren vollstopfen. Während die in fürstlichen Händen befindlichen Kunstwerke ihren Besitzer fast niemals wechseln, bringt die finanziell wie traditionell weniger beständige Existenz des Handels- und Geldmannes Veräusserungen im Augenblicke des Geldmangels oder der Erbteilung mit sich. Die Versteigerungen von Kunstwerken bürgern sich im Laufe des 18. Jahrhunderts ein, ein Kunstmarkt bildet sich, und das Kunstwerk, das zuerst ehrliche Handarbeit, dann ein Gegenstand der Liebe, des Ehrgeizes und der Kuriosität war, wird nun zur Ware, die von Tag zu Tag, von Jahr zu Jahr, von Generation zu Generation ihren Besitzer wechselt.

So gewinnt notgedrungen das in jeden Raum einzugliedernde Staffeleigemälde steigende Bedeutung neben den Kunstwerken, die nach alter Tradition auch in dieser Zeit noch von Kirche, Adel und Fürsten zur Ausschmückung von Kirchen, Klöstern und Palästen bestellt wurden. Doch auch ein grosser Teil dieser Kunstwerke sollte plötzlich auf den Markt geworfen werden: durch die französische Revolution wurden Klerus und Adel ihres angestammten Besitzes beraubt, Kirchen und Klöster wurden geschlossen, die Paläste geplündert und zerstört. Tausende von Kunstwerken, die seit Jahrhunderten vielleicht an der Stätte gewohnt hatten, für die sie einst bestimmt waren, gingen in diesen stürmischen Tagen mit ihrer alten Heimat in Flammen auf, andere tausende wurden wie die Emigranten auf die Strasse geworfen und viele von ihnen sind in der Fremde verdorben, gestorben.



Victor Mottez Bildnis der Frau M.

Doch auch der Mensch war in der Zwischenzeit ein anderer geworden, das ausgehende 18. Jahrhundert hatte zur Vergangenheit einen neuen Standpunkt eingenommen. Während die Renaissance das Altertum als einen Lehrmeister betrachtet hatte, dessen Lehren von gegenständlichstem und aktuellstem Interesse waren, erwacht nun die historische Wissenschaft, die die Vergangenheit um ihrer

selbst willen studiert, ohne dabei eine direkte Rückwirkung auf das praktische Leben zu beabsichtigen. Die erste Aufgabe des Geschichtsforschers ist, das vorhandene Material zu erkennen, zu überschauen und zu sichten. So musste denn der Historismus seinem inneren Geiste nach die Schaffung von „Gemäldearchiven“, d. h. von Museen erstreben. Andererseits musste sich auch aus dem alten Kabinette des Amateurs das heutige Museum herausentwickeln, sprengte doch die Masse der Kunstwerke bald den engen Rahmen der Privaträumlich-



Léon Gérôme. Ein Hahnenkampf

keiten. Besonders stark wurde dieses Missverhältnis zwischen dekorativem Bedarf und den vorhandenen Beständen bei den fürstlichen Sammlungen; die Zahl der Fremden, die Einlass in die Schlösser begehrten, um die dort aufgespeicherten Kunstwerke zu besichtigen, nahm stetig zu: so ist es nicht erstaunlich, dass im Jahre 1747 La Font de St. Yenne in seiner Schrift „Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France“ die Schaffung eines Museums verlangte, in dem Künstler und Kunstfreunde die in königlichem Besitze befindlichen Schätze studieren könnten. Man müsse „choisir un lieu propre pour placer à demeure les innombrables chefs d'œuvre des plus grands maîtres de l'Europe“. Die Verwaltung der königlichen Schlösser machte sich nur ungern mit diesem Gedanken vertraut, zumal er von einer ausserhalb der Administration stehenden Persönlichkeit zuerst geäussert worden war. Doch kam

es trotzdem drei Jahre später zu der Gründung eines ersten Museums: 1750 wurde im Luxembourg dem Publikum eine Sammlung zugänglich gemacht, die neben französischen Künstlern der vorhergehenden Generation eine Serie bedeutender italienischer und niederländischer Werke enthielt. Doch verfehlte der Organisator Lenormant de Tournehem nicht, nur ganz flüchtig zu erwähnen, dass bereits früher von diesem Projekt einmal die Rede gewesen sei. Der Katalog dieses ersten französischen Museums im Luxembourg umfasst 96 Nummern. Unter den ausgestellten Werken befanden sich Bilder von Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Pourbus, Rigaud, Le Sueur, Lebrun, Coypel, P. Mignard und Simon Vouet. Ein interessantes



Paul Guigou. Aus der Provence

Gegenstück zu dem Zyklus von Le Sueur, der das Leben des heiligen Bruno schildert (jetzt im Louvre), waren die grossen, das Leben der Maria von Medici verherrlichenden Bilder von Rubens (jetzt auch im Louvre). Dazu kamen Werke von Andrea del Sarto, Raffael, Tizian, van Dyck, Veronese, Valentin, Bassano, Paul Bril, Guido Reni, Castiglione, Rembrandt, A. Carracci, Albani, Wouwerman, Berchem, Caravaggio, Correggio, Domenichino, Pietro di Cortona, Feti, Antonio Moro, Leonardo da Vinci und Mola. Diese Reihe von Namen ist als Dokument für den damaligen Kunstgeschmack nicht ohne Interesse.

Doch dieses Museum, das die eben aus dem Leben getretene nationale Kunst neben die Klassiker stellte, sollte nicht lange leben: im Jahre 1779 wurde der Luxembourg-Palast zur



Albert Besnard

Aquarell F. Hanfstaengl, München

Der Hafen von Algier





Auguste Renoir

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Tanzlokal „Moulin de la galette“ in Paris



Apanage des Grafen von Artois geschlagen. Der später so frömmelnde Karl X. befand sich [illegible] noch in seiner Sturm- und Drangperiode und war vom schönen Geschlecht, von Schulden und pferdesportlichen Unternehmungen derartig in Anspruch genommen, dass er sich um das Schicksal des ihm aufgeopferten Museums nicht bekümmerte; die Bilder verschwanden wieder in den Depots.

Erst die Revolution sollte die langgehegten Wünsche nach einem Museum dauernd



Henri Harpignies. Abend in der römischen Campagna.

verwirklichen. Am 27. September 1792 beschloss der Konvent im Louvre ein grosses Museum zu errichten. Die Kriegsbeute aus ganz Europa wurde hier neben den Schätzen aus früherem königlichem und kirchlichem Besitze aufgestapelt. Am 18. November 1793 wurde das grosse Zentralmuseum im Louvre eröffnet, zugleich aber die Gründung eines Museums der französischen Schule im Schlosse von Versailles beschlossen. Hier wurden in erster Linie die Aufnahmestücke der Mitglieder der Akademie der schönen Künste und eine Anzahl moderner Bilder aufgestellt. Dieses Museum in Versailles war also der erste eigentliche Vorläufer des heutigen Luxembourg-Museums. Schon 1800 zerstörte der Eigenwille Napoleons diesen Versuch eines zeitgenössischen Museums. Die Werke, die es gebildet hatten, wurden an die verschiedenen Schlösser des neuen Machthabers verteilt.

Im Jahre 1803 wurden die wenigen im Luxembourg verbliebenen Kunstwerke wiederum dem Publikum zugänglich gemacht. Der Katalog von diesem Jahre erwähnt die Serie von Rubens, die von Jordaens gemalten Plafonds, die Serie der Häfen Frankreichs von Joseph Vernet, das Leben des hl. Bruno von Le Sueur und einige wenige Skulpturen; das übrige des früheren Bestandes befinde sich nunmehr im Musée central. Schon im folgenden Jahre liess die Regierung einige vom Staat erworbene Werke im „Senatspalaste“ aufstellen (so nannte man das Luxembourg unter dem neuen Regime), z. B. den Schwur der Horatier und den Brutus von David.



Charles Chaplin. Bildnis eines jungen Mädchens

Die Restauration musste natürlich darauf bedacht sein, sich in allen Schichten den Kredit wiederzuerwerben, den die Bourbonen während der Revolution verloren hatten, und so nahm man denn den Gedanken eines modernen Museums im Luxembourg wieder auf. Am 24. April 1818 öffnete das neue Museum seine Pforten. Der Titel des Kataloges lautet: „Explication des ouvrages de peinture et sculpture de l'école moderne de France, exposés le 24 avril dans le musée royal du Luxembourg, destiné aux artistes vivants.“ Die etwas geschwätzige Vorrede des kleinen Büchleins sagt unter anderm: „Das Luxembourgmuseum bestand ursprünglich aus den Bildern von Rubens, sie wurden mit dem Königlichen Museum vereint, doch seine Majestät wollte sie durch Werke französischer Künstler ersetzen. Ihrem aufgeklärten Geschmack für die schönen Künste verdankt man ein Institut, das ebenso interessant für das Publikum, wie nützlich für den Ruhm der Französischen Schule sein wird.“

Das neugegründete Museum umfasste einstweilen 118 Nummern. Es ist ein klarer Ausdruck des herrschenden Zeitgeistes; der Klassizismus führt die unbeschränkte Herrschaft. David steht mit dem Brutus, den Horatiern und Belisar an der Spitze, ihm reihen sich seine Schüler Girodet, Abel de Pujol, Guérin und Regnault an. Heim ist mit einem Ptolemaeus Philopator, Prud'hon mit dem heute im Louvre befindlichen „verfolgten Verbrechen“ vertreten. Zu diesen modernen Bildern kommen nur noch einige wenige alte des früheren Bestandes.

Die lange Reihe der Kataloge des Museums ist eine höchst charakteristische Entwicklungsgeschichte des offiziellen französischen Kunstgeschmackes. Es ist da zunächst zu beobachten, dass die offizielle Anerkennung eines Künstlers in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich erstaunlich schnell vollzieht: das Museum stand bei seiner Gründung vollkommen im Zeichen des klassizistischen Geschmackes der Davidschule, doch in den Salons von 1819 und 1822 waren allmählich



Paul Baudry. Fortuna mit einem Kinde

die Romantiker auf den Plan gerückt und hatten bei der herrschenden Schule das grösste Ärgernis erregt. 1822 hatte Delacroix im Salon mit der „Dantebarke“ debütiert, die noch deutliche Einflüsse von Rubens zeigte; das alles hindert nicht, dass das Bild schon auf dem Salon selbst angekauft und in demselben Jahre bereits im Kataloge des Museums aufgeführt wird. Auch Gros, der einer älteren Generation angehörte und durch seine kraftvollen, aus der Gegenwart genommenen Geschichtsbilder der jungen romantischen Schule eine anregende Ermutigung gegeben hatte, ist 1822 im Luxembourg mit dem Besuche Franz' I. und Karls V. in St. Denis vertreten. Horace

[illegible] Niedermetzelung der Mamelucken trägt der Griechenbegeisterung jener Tage und der [illegible] Popularität dieses sich an die Instinkte der grossen Menge wendenden Künstlers Rechnung.

Der nächste bemerkenswerte Katalog stammt aus dem Jahre der Freiheit 1831. Der bisherige Vermerk, dass „die Fremden gegen Vorweis ihrer Pässe" ausserhalb der gewöhnlichen Öffnungsstunden Einlass finden, ist fortgefallen, das Lilienwappen auf der Titelseite ist durch ein Schild mit den stolzen Worten: „Verfassung von 1831" ersetzt. Die Schar der Romantiker hat sich inzwischen ausserordentlich verstärkt: leider hatte nur der Romantizismus nicht gehalten, was er versprochen hatte. Statt im Sinne Delacroix' und Géricaults weiterzuarbeiten, hatten sich die romantischen Maler durch die Literaten verführen lassen und vergassen sich auf dem tollen Kostümfest des Historismus und der Anek-



Théodule Ribot. Der heil. Sebastian

Léon Bonnat. St. Jean-de-Luz (Pays Basque)



James Mc Neill Whistler

Die Mutter des Künstlers





Henri Fantin-Latour

Ein Atelier im Batignolles-Viertel zu Paris



dote, zu dem Walter Scott und Victor Hugo die Kostüme geliehen hatten. D[illegible] hat sich mit sicherem Takte die sensationellsten dieser Schaustücke herausgesucht: [illegible] Devéria hatte auf dem Salon von 1827 mit seiner „Geburt Heinrichs IV.“ Publikum und [illegible] fortgerissen, im selben Salon wurde Delaroches pathetischer „Tod der Elisabeth von England“



James Tissot. Damenbildnis

erworben. Wenn die „Wahrsagerin“ von Schnetz auf künstlerische Bewertung noch Anspruch machen konnte, so geriet man mit anderen Werken in die Domäne der plattesten Anekdote. Der Titel eines damals im Luxembourg befindlichen Werkes des Grafen Forbin z. B. sagte genug: „Ein Maure von Tanger, der angeklagt ist, die Entweichung einer jungen Nonne begünstigt zu haben, vor dem Inquisitionstribunal in den unterirdischen Gewölben von Valladollid.“ Wie mag es den biedern Joseph Prud'homme vor solchen Bildern gegruselt haben!

1840 ist die Sammlung auf 176 Nummern angewachsen. Das romantische Element hat sich weiter verstärkt, von Delacroix ist das Gemetzel auf Chios hinzugekommen (Salon von 1824, jetzt im Louvre). Delaroche dagegen tritt mit drei Werken auf; Roqueplan, Schnetz,

Ary Scheffer (dieser mit einem Eberhard der Greiner, heute Museum in Rotterdam) und der graziöse Lami verstärken die romantische Schar, David und Gros sind aus dem Museum verschwunden, die Aufnahme in das Louvre hat sie für die Nachwelt konsekriert. Doch ein neuer Stern ist am klassischen Himmel aufgegangen: obwohl damals noch stark angefochten, ist Ingres mit seiner „Angelika" (Salon von 1819, jetzt im Louvre) ins Luxembourg eingezogen.

So scheint im allgemeinen der Bestand des Museums zugunsten des auswählenden



Jean-Jacques Henner. Bildnis eines Priesters



Jean-Jacques Henner. Bildnis des Fräulein L.

Geschmackes zu sprechen; und doch vollzieht sich gerade in jenen Jahren leise und fast unmerklich jene Trennung der Kunst vom offiziellen Geschmack, die bis heute die gleiche geblieben ist. Man hatte den Romantizismus angenommen, weil er durch die Wahl seiner Stoffe diese überwiegend literarische und sentimentalische Zeit ansprach, ein Delacroix wurde von vielen seiner Anhänger nur trotz seiner Malweise akzeptiert; die Schule von Fontainebleau aber, die sich in den dreissiger Jahren entwickelte und sich vom Gegenständlichen befreite, wurde erst nach langer Wartezeit anerkannt, obwohl sie sich an die alte Kunst der Holländer des 17. Jahrhunderts eng angeschlossen hatte. Vorläufer, wie der innige Georges Michel, der die Gegend um Paris mit der Schwermut eines Ruisdael sah, haben nie die Schwelle des Tempels überschreiten dürfen. Corot stellte seit 1827 im Salon aus, Paul Huet



Alfred Roll. Die Pächtersfrau Manda Lamétrie

seit 1827, Théodore Rousseau seit 18[illegible] [illegible] Dupré seit 1831. 1852 verzeichnet der 2[illegible] [illegible]mern umfassende Katalog erst ein Bild, „Waidsaum“ von Jules Dupré und ein Werk, „Feldarbeit im Nivernais“ von Rosa Bonheur, die 1840 auszustellen begann und, gleich Dupré, ihre Aufnahme dem politischen Umschwunge von 1848 zu verdanken hatte.

Die Revolution von 1848, die in der Politik der Herrschaft des lahmen Kompromisses ein Ende gemacht hatte, sollte auch im Kunstleben grosse Veränderungen bringen. Der Salon von 1848 war allen Künstlern geöffnet gewesen, die Jury war als undemokratisch abgeschafft worden. Léonce Bénéditte charakterisiert in seiner „Kunst des 19. Jahrhunderts“ diesen frischen demokratischen Auftrieb des Kunstlebens mit zahlreichen Belegen: „Der Bürger Charles Blanc wurde Direktor der schönen Künste, der Bürger Jeanron, „der plebejischeste aller Maler“, ward Konservator des Louvre und wies diesem Museum neue Direktiven.“ (l. c. p. 170.) Überall manifestierte sich ein neuer Geist: die Regierung bestellte bei Dupré ein Gemälde für 4000 Frcs., um ihn für die vielen, bisher erlittenen Enttäuschungen zu entschädigen. Doch war die neue Regierung zu kurze Zeit am Ruder, um ein konsequentes Programm durchführen zu können. In dem Luxembourg von 1852 finden sich als neues Element nicht die Maler von Fontainebleau ein, sondern vielmehr einige



Émile-Auguste Carolus-Duran.
Die Dame mit dem Handschuh

[illegible] Romantiker und die Schüler Ingres'. Von Ingres selber enthält das Museum [illegible] der Angelika das „Porträt von Cherubini" (1842) und die „Verleihung der Schlüssel [illegible] (1820, beide Bilder jetzt im Louvre), von seinem Schüler Henri Lehmann eine „Klage der Okeaniden", in der der deutsche Schüler Ruhmohrs sich zum französischen Klassizisten gewandelt zeigt. Jalabert steht der Ingres-Schule nahe. Die Romantiker haben durch Robert Fleury mit seiner „Bartholomäusnacht" und durch Isabey neuen Zuwachs



Émile-Auguste Carolus-Duran. Apfelbäume

erhalten. In Tassaert dagegen klingt bereits eine neue Note an, die im folgenden Jahrzehnt vorherrschend sein wird.

Inzwischen hat sich nun aber in der Kunst der Bruch vollzogen, dessen erste Anzeichen bereits in der geringen Beachtung der Maler von Fontainebleau zu erkennen waren. Während Klassizismus und Romantizismus beide Träger von Ideen waren, tritt nun neben diese „höheren" Genres eine Kunst, die, von Literatur, Klassizismus und Anekdote gleich weit entfernt, nichts weiter geben will, als ein Spiegelbild der inneren und äusseren Gestalt des zeitgenössischen Lebens. Zugleich steigerte sie den individuellen Ausdruck der Form aufs höchste, sie wird so der individualistische Ausdruck einer individualistischen Zeit. Daraus ergibt sich zugleich, dass sie, die stark persönliche, sich den Konventionen der Menge nicht anpasst und sich nur an einen



Charles Cottet

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Hafen von Camaret (Abendstimmung)





Fritz von Uhde

Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus in der Hütte



kleinen Kreis von aufgeklärten Anhängern wendet. Die Landschaft, deren intimen Züge die Fontainebleauer wiederentdeckt hatten, tritt nun immer mehr in den Vordergrund, und auch hier werden die Künstler mehr auf den individuellen Stimmungsausdruck, als auf topographische Naturtreue bedacht sein. Diesem feinen Stimmungsreiz aber entzieht sich wiederum die grosse Menge. So ist es natürlich, dass sich die Fontainebleauer nur ganz langsam durchsetzen.



Léon Lhermitte. Die Ablöhnung der Schnitter

Corot muss lange Zeit den Vorwurf unsoliden Zeichnens mitanhören, Millet aber hatte sein Leben lang gegen die allgemeine Teilnahmlosigkeit zu kämpfen, als er von 1848 ab den glatten Akademismus verliess und sich seiner gefühlstiefen, schlichten Verherrlichung des Ringens um die Ackerkrume zuwandte. Als Courbet gar mit dem ungeschlachten und paradoxen Programm seines Realismus und mit vollsaftigen derben Bildern herauskam, da brach der Sturm der Idealisten und Akademiker los, diese Afterkunst wurde in Acht und Bann getan und mit allen möglichen Mitteln, in erster Linie in den Jurys des Salons, bekämpft. Die neue Kunst wurde dadurch unwillkürlich in eine Oppositionsstellung gedrängt, die sie bis auf den heutigen Tag nicht verlassen hat.

Das Luxembourg hat in diesem Streite leider nur allzu energisch Stellung genommen, und so sind denn seit jener Zeit gerade die Meister, die heute den Ruhm der Französischen Schule

ausmachen, fast stets durch Schenkung, in den seltensten Fällen durch Ankauf, in Staatsbesitz übergegangen. Die herrschenden Kreise des zweiten Kaiserreichs verlangten im übrigen nach einer ganz anderen Kunst, als der eines Courbet oder Millet; in die graziöse Wiederauferstehung des Louis XV. und Louis XVI. passten die derben Gestalten der realistischen Kunst nicht hinein. So bildete sich in erster Linie aus der ingristischen Tradition heraus ein neogriechischer, leicht spielender Stil, an den sich dann die Wiederauferstehung Bouchers in Chaplin und Bouguereau und die Wiederaufnahme dekorativer Züge der Hochrenaissance anschloss. Der Epikuräismus des üppigen zweiten Kaiserreichs fand bald eine grosse Schar begabter und technisch auf ausserordentlich hoher Stufe stehender Künstler, die sich in seinen Dienst stellten und den Ruhm dieser rauschenden, prunkvollen Kunst von dem Zentrum Paris bald über die ganze Welt verbreiteten. Es gehört heute zum guten Tone, über diese Kunst die Achseln zu zucken. Vom rein künstlerischen Standpunkt aus wird man allerdings mit Recht hier nicht die vorwärts treibenden Kräfte in der Welt der Künste finden; vom kulturhistorischen Standpunkt aus betrachtet ist diese formenglatte Kunst jedoch von allererster Bedeutung, denn noch heute steht fast die ganze Welt unter ihrem Einflusse. So leer und hohl deren Auswüchse auch sein mögen, es lässt sich nicht leugnen, dass das zweite Kaiserreich auf dem Gebiete der dekorativen Kunst eine Anzahl Meisterwerke geschaffen hat, es genügt, dekorative Einheiten, wie das Viertel um die Oper in Paris oder manche vornehme Hotels im Etoileviertel, zu nennen, die den feinsten Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts gleichkommen.



Jean-Charles Cazin. Ismaël

Das Luxembourg von 1862 ist ein getreuer Ausdruck des damaligen Kunstgeschmackes akademischer Richtung, der die Majestät der Hochrenaissance mit der Grazie des 18. Jahrhunderts

zu vermählen sucht. Paul Baudry mit der „Hinrichtung einer Vestalin“ (jetzt Museum in Lille) und Bouguereaus „Triumph des Märtyrers“ vertreten die neue Kunst. Héberts „Malaria“ von 1850 befindet sich noch heute im Luxembourg. Die Kunst Ingres’ hat durch den grossen Homer-Plafond, sowie durch die Jeanne d’Arc (beide jetzt im Louvre) neuen Zuwachs erhalten. Auch sein Schüler Hippolyte Flandrin ist mit einem Studienkopf vertreten. Mit der Schule von Fontainebleau findet man sich allmählich ab: zu dem Rousseau von 1849 ist noch ein zweiter hinzugekommen, ebenso drei Huets, ein Daubigny, ein Corot, eine Landschaft von Français. Die noch heute ausgestellte „Segnung der Getreidefelder“ von Jules Breton stellt einen Kompromiss zwischen Realismus und akademischer Kunst dar. Der alte Heim, eine lebende Erinnerung an die Zeit Davids, sieht endlich seine schon 1827 gemalte „Verteilung der Auszeichnungen durch Karl X. im Salon von 1824“ in das Museum der modernen Malerei aufgenommen. Ein Genrebild von Tassaert und eine Venezianer Landschaft von Ziem vervollständigen das Gesamtbild des Museums von 1862, das 205 Nummern umfasste.



Gustave Moreau. Die Erscheinung

Das Luxembourg vom Jahre 1872 hat eine im grossen und ganzen kaum veränderte Physiognomie, nur eine wichtige Neuerung hat im Jahre 1863 auch den Ausländern das Museum geöffnet. Ein Achenbach, „ein Fest in Genazzaro“, ist der erste Vertreter deutscher Kunst in dem französischen Museum. Unter den Franzosen hat sich die klassizistische Gruppe um eine Studie des Ingresschülers Amaury-Duval vermehrt, Barrias’ „Verbannte des Tiberius“ (noch heute im Luxembourg) gehören ebenfalls hierher. Chassériaus „Tepidarium“ (jetzt Louvre) zeigt das



Eugène Boudin. Der Hafen von Bordeaux

Bindeglied zwischen dem Klassizismus und der Farbenkunst Delacroix'. Von romantischen Meistern ist Gustave Doré als Nachzügler hinzugekommen. Zwei Werke von Decamps († 1860) erhalten die Erinnerung an den den Fontainebleauern nahestehenden Meister wach. Ein neueres Werk von Jules Breton, die „Heimkehr der Ährenleserinnen“ (noch jetzt im Luxembourg), die etwas trockene „amende honorable“ von Alphonse Legros (noch ebenda) und James Tissot verstärken die Gruppe des gemässigten Realismus. An jüngeren Künstlern rücken ferner noch die Orientmaler Guillaumet und Fromentin, der Eklektiker Gustave Moreau, Henner, Meissonier, Ribot und Tony Robert-Fleury ein.

Und doch hatte sich inzwischen auf dem Gebiete der Kunst allerhand ereignet. Die Fontainebleauer, nicht stärker vertreten als 1862, waren inzwischen gestorben oder in Ehren ergraut. (Rousseau † 1868; Dupré † 1889; Daubigny † 1878; Diaz † 1876; Corot † 1875; Millet † 1875) Courbet, der gegen Ende der 80er Jahre seine Meisterwerke geschaffen hatte, wurde erst nach seinem Tode (1877) in das Luxembourg aufgenommen. Daumier tritt erst in dem Kataloge von 1894 auf. Die dritte Republik hat also die interessanten Ansätze der zweiten auf künstlerischem Gebiete nicht weitergeführt. Auch gegen die künstlerische Bewegung, die 1863 mit dem Salon des Refusés eingesetzt hatte, verhielt man sich vollkommen ablehnend, wie ja die Realisten und Impressionisten, wie Fantin-Latour, Legros, Whistler, Ribot, Manet, Pissarro, Monet, Renoir u. a. m., auch bei der Jury der Salons auf grösste Feindschaft stiessen. Mit der Liberalität aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die den Klassizismus und Romantizismus in gleicher Weise hatte zur Geltung kommen lassen, ist es jetzt also gründlich vorbei.



Berthe Morizot. In Balltoilette

Die sich von der Krücke der Idee befreiende Kunst wird nicht als gleichberechtigt anerkannt, und man versteht sich nur dazu, diejenigen Künstler aufzunehmen, die den neuen Gedanken in einer gemilderten, abgeschwächten Form vortragen.

Mit Ausschaltung des Impressionismus findet die Geschichte des alten Luxembourg ihren Abschluss. Die Meister, die seit jener Zeit in das Museum aufgenommen werden, sind ihrer grösseren Zahl nach noch am Leben; es wird von Interesse sein, zu beobachten, inwieweit das heutige Luxembourg die heutige französische Kunst repräsentiert und wie es bestrebt war, die Lücken auszufüllen, die eine etwas parteiische Vergangenheit auf dem Gebiete der „realistischen“ Malerei gelassen hatte.



Édouard Manet. Auf dem Balkon

☆ ☆

☆

Es ist Sommer; der Luxembourggarten prangt in seinem üppigen Blumenschmuck; der Himmel ist durch den eigentümlichen violetten Dunst verschleiert, der schwüle Tage ankündigt. Das Pariser gesellschaftliche Leben ist nach dem Grand Prix allmählich versandet und der Einheimische rüstet sich zum Aufbruch ins Gebirge oder an die See. Das ist der Augenblick, in dem aus allen Ländern der Welt die Fremden nach Paris zusammenströmen, um sich mit dem Pariser Leben, mit französischer Kultur und Kunst in Kontakt zu bringen. Die ersten Wege führen in das Louvre, in das Musée de Cluny und in das Luxembourg, ist das letztere doch die Stätte, in der der französische Staat einen Überblick über die innerhalb seiner Grenzen blühende Kunst gibt. Vom Morgen bis zum Abend ist das Museum von Schauenden angefüllt. Viele gehen harmlos durch die Säle, denn sie sind durch die Stumpfheit ihres Auges und ihres Gefühles vor kritischen Anwandlungen bewahrt. Andere erleben eine grosse Enttäuschung: sie erwarteten,

ein einheitliches Gesamtbild der modernen französischen Kunst zu bekommen, wie es etwa die Berliner Nationalgalerie von der deutschen gibt, und sie stehen einer Sammlung gegenüber, die im ersten Augenblick den Eindruck einer neueren Pinakothek macht. Dieser verwirrende erste Gesamteindruck hat das Luxembourg stellenweise in etwas schlechten Ruf gebracht. Und wenn die Schenkung der Sammlung Caillebotte nicht geschehen wäre, so wäre allerdings die interessanteste Phase der modernen Malerei, der Impressionismus, nur durch die wenigen Stücke ganz ungenügend vertreten, die das Museum in den letzten Jahren vom Staat überwiesen bekommen hat. Dafür findet sich eine allzureiche Vertretung dieser akademischen Kunst, wie sie an der Ecole des Beaux-Arts gezüchtet wird: flaue Abspiegelungen der verschiedenen Kunstrichtungen, ein verwässerter Ingrismus, einige letzte Erinnerungen an die Romantiker und dann, besonders aus den siebziger bis neunziger Jahren, diese unangenehme, an alle platten Instinkte des Menschen appellierende Kunst, wie sie sich durch das überhandnehmende Ausstellungswesen jener Jahrzehnte bis auf den heutigen Tag entwickelt hat. Nachdem seit 1860 der Rahmen des Salons immer weiter geworden, nachdem den Mittelmässigkeiten der Zugang immer leichter gemacht worden war, ohne dass dadurch dem wahren Talent das Durchringen erleichtert worden wäre, hat ein Wettrennen um die Gunst des Publikums eingesetzt, bei dem die Gesichtspunkte der wahren Kunst immer mehr aus den Augen verloren wurden. Durch immer grössere Formate, unter denen natürlich die Gediegenheit der Arbeit leiden musste, hauptsächlich aber durch das Gegenständliche versuchte der Ausstellungsvirtuose das Interesse und den äusseren Erfolg auf sich zu lenken. Alle Phasen der Literatur wurden von der Malerei mitgemacht, der Naturalismus, die soziale und sozialistische Strömung der Literatur, der Neoromantizismus, sie alle wurden von der Malerei aufgegriffen. Einer der Hauptvorwürfe, die man gegen den Pleinairismus erheben muss, ist, dass er alle diese Ideen zu einer billigen Philosophie und zu einer im Grunde oberflächlichen Behandlung christlicher Ideen ausgenützt hat. Dazu kommen noch all die anderen Gegenständlichkeiten, die, mit mehr oder



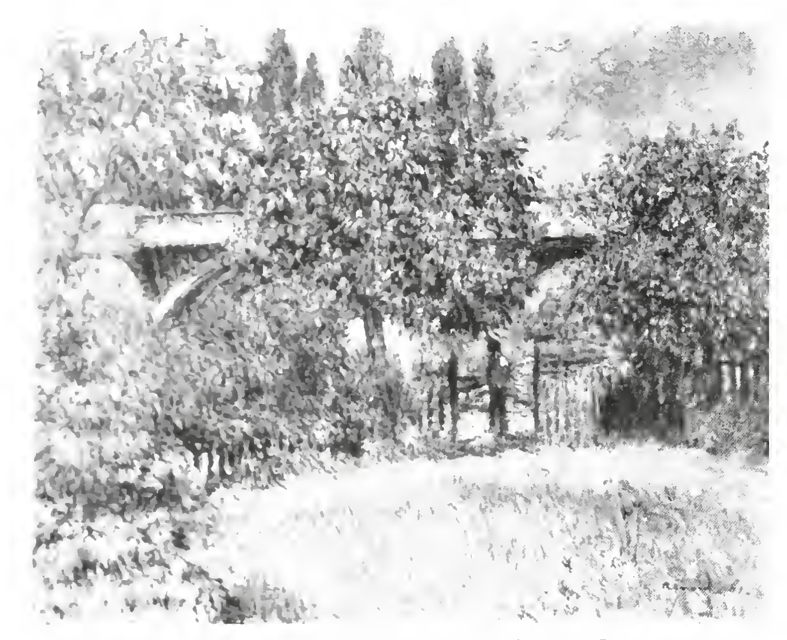
Edgar Degas. Ballettänzerin

weniger Indiskretion verwandt, auf den Banausen ihre Wirkung nicht verfehlen. Die Ku[illegible] durch einen an und für sich löblichen Patriotismus eine Existenzberechtigung kaum gewonnen haben dürfte, ist recht stark vertreten; ebenso allerhand Reminiscenzen aus Geschichte und Urgeschichte, die dem geweckten Schüler der Volksschulen ein interessantes Anschauungsmaterial sind; der „Freund der Schönheit“ endlich findet eine erkleckliche Anzahl dieser lebensgrossen



Edgar Degas. Die Terrasse

Frauenakte, die ein in Rücksicht auf den Salon mehr oder weniger gut heruntergemaltes Modell darstellen und dann unter dem Titel „Das Licht“, „Erwachende Venus“ u. dgl. stets ein dankbares Publikum finden. Die Existenz einer solchen Kunst beweist vielleicht auch ihre Existenzberechtigung, vielleicht sind diejenigen, welche dem Ideal einer über diese Alltäglichkeiten erhabenen Kunst nachträumen, weltverlorene Schwärmer. Trotzdem aber lässt es sich nicht leugnen, dass von dem hohen Liede der menschlichen Torheit im Luxembourg allzuviele Strophen gesungen werden, und man bedauert vielfach, dass ein mephistophelischer Gedanke, den der Maler Albert Besnard einmal geäussert hat, wohl immer unausführbar bleiben wird. Besnard schlug bei einer Enquête über die Sicherung der Museen gegen Vandalismen vor, man solle neben den Museen für Kunst Bildersammlungen für das Volk einrichten. Das ist ein Gedanke, der viel Bestechendes hat, wenn man sieht, wie im heutigen Luxembourg das Kunstwerk auf Schritt und Tritt durch das Bild

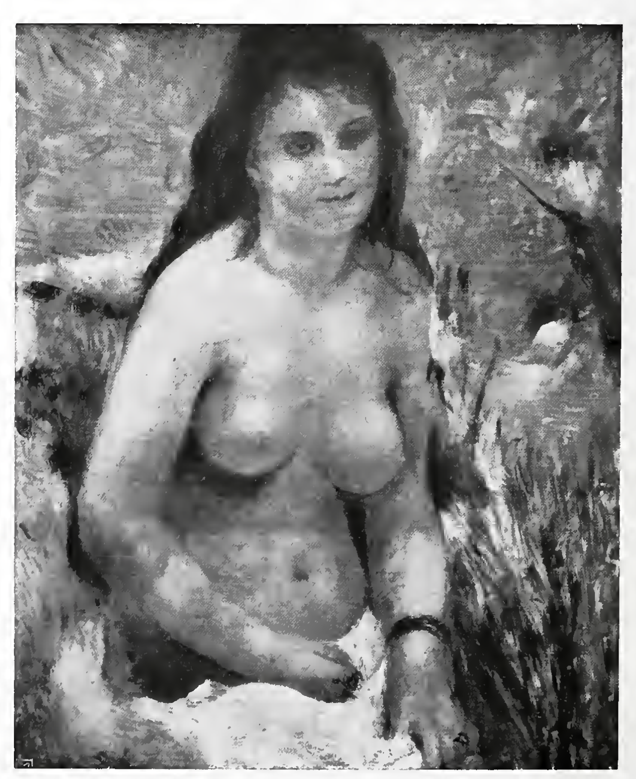


Auguste Renoir. Die Eisenbahnbrücke bei Chatou

fürs Volk beengt und geschädigt wird. Wohl sind das harte Wahrheiten, aber es ist eine Pflicht, sie klar auszusprechen, wenn man aufrichtig und seiner Überzeugung treu sein will.

Man muss auf diese Schäden um so mehr hinweisen, als eine solche Anhäufung gleichgültiger Werke bei zahlreichen Personen, in erster Linie bei den Ausländern, falsche Begriffe von französischer Kunst und künstlerischer Kultur erweckt. Die grosse malerische Kultur Frankreichs ist nicht nur durch den Künstler geschaffen worden, sondern auch durch den wunderbaren Instinkt des französischen Sammlers, dessen innige Liebe zur Kunst nur noch von dem klaren Blick und der bewussten Umsicht übertroffen wird, mit der er seine Sammlung zur künstlerischen Einheit zu gestalten weiss. Die französischen Privatsammlungen sind selten eine dem Snobismus, der Mode oder den Pflichten der mondänen Repräsentation gehorchende Ansammlung von Bildern; es steht fast immer ein ausgeprägter künstlerischer Geschmack, eine Persönlichkeit hinter ihnen. Das ist eines der grössten Güter der künstlerischen Kultur Frankreichs, und es ist schade, dass das offizielle Museum französischer moderner Kunst durch die Umstände an einer solchen Entwicklung gehindert wurde.

Wie erklären sich nun diese Mängel? Das Problem liegt in Frankreich nicht anders als in Deutschland: es ist eine Frage der Organisation. Wenn „the right man on the right place“ die Verantwortung für jeden Ankauf mit seiner ganzen Persönlichkeit zu tragen hat, dann wird eine Sammlung notgedrungen einen einheitlichen Stempel tragen müssen; wenn das Bedürfnis zu kontrollieren, dem man in Demokratien nicht selten begegnet, die Verantwortlichkeit des einen durch mitwirkende, mitratende und mitstimmende Kommissionen einschränkt, so wird etwas Uneinheitliches dabei herauskommen, für das diesseits wie jenseits der Vogesen die Beispiele unschwer zu finden sind. Das sind aprioristische Betrachtungen. Wie verhält es sich nun beim Luxembourg? Das Luxembourg hat zunächst keine



Auguste Renoir. Weiblicher Halbakt

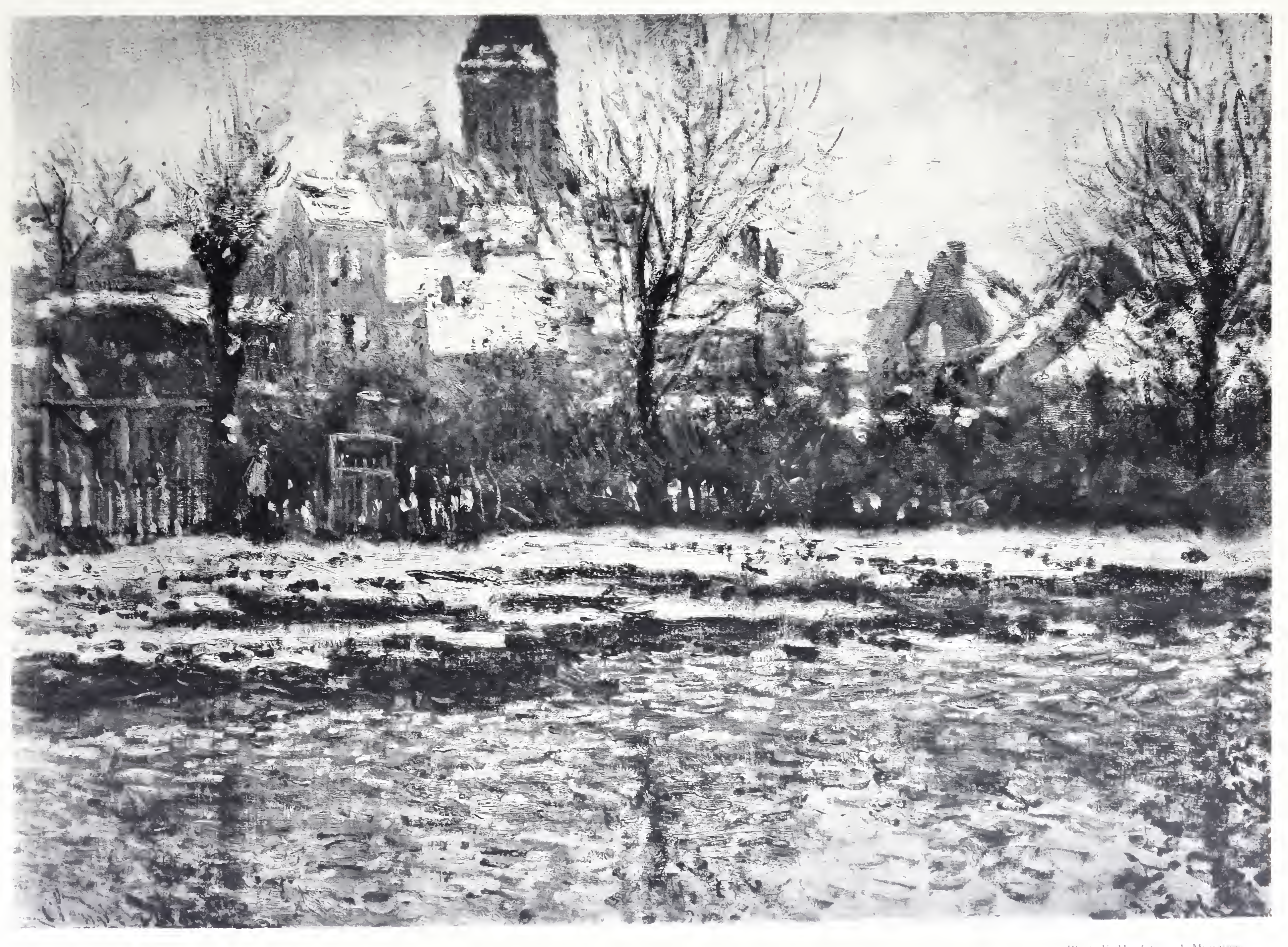


Gustave Moreau

Phot. F. Hanfstaengl, München

Orpheus





Claude Monet

Phot. F. Hanfstaengl, München

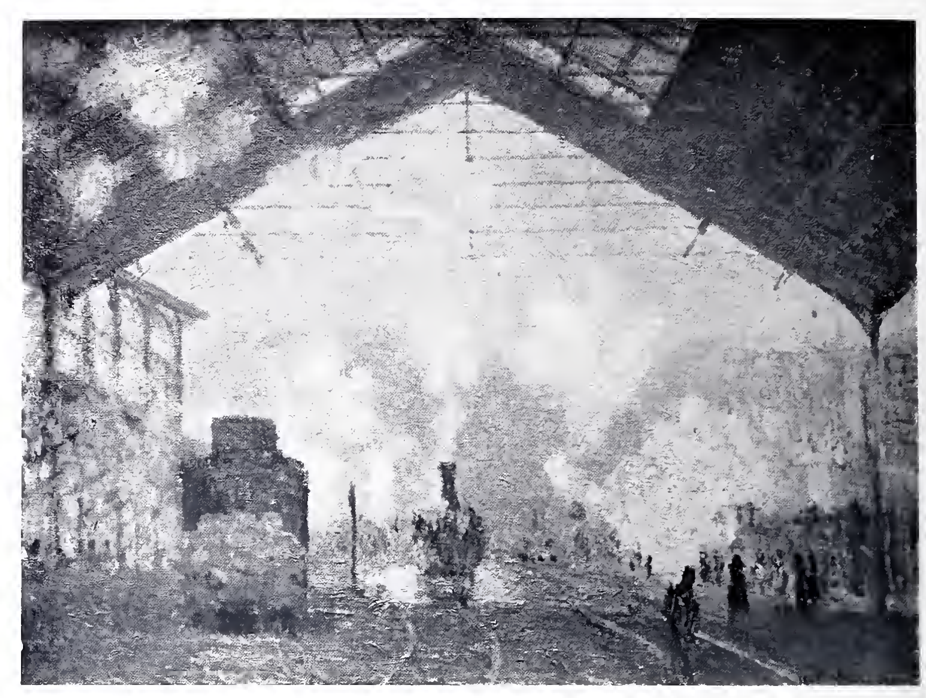
Die Kirche von Vétheuil



selbständige Kasse. Die grossen staatlichen Sammlungen des Louvre, des Luxembourg, der Museen zu Versailles und Saint Germain schöpfen vielmehr gemeinsam aus der „Caisse des Musées Nationaux". — Diese Kasse hat die Rechte einer juristischen Person und kann Geschenke und Vermächtnisse annehmen. Von den Beträgen, die ihr jährlich zur Verfügung stehen (es handelt sich um ungefähr eine halbe Million), sind tausend Franken nominell der speziell für das Luxembourg reservierte Kredit. Er dient lediglich dazu, das Luxembourg administrativ mit der Kasse der übrigen Museen zu verknüpfen; über ihn kann der Konservator des Luxembourg uneingeschränkt verfügen. Die übrigen Ankäufe aus der obigen Kasse müssen von zwei Instanzen genehmigt werden: zuerst vom „Conseil des Musées", der sich aus den Konservatoren der Museen zusammensetzt, dann von dem „Conseil supérieur". Hier sitzen in erster Linie Vertreter der offiziellen Welt, Mitglieder des Instituts de France, die leitenden Persönlichkeiten der Ecole des Beaux-Arts und hervorragende Politiker. Dies ist der Weg, der in der Regel von den Museen alter Kunst beschritten werden muss, das Luxembourg jedoch kommt fast stets auf einem anderen Wege zu seinen Erwerbungen. Schon unter der alten Monarchie hatte der Sur-Intendant des Bâtiments, der ungefähr dem heutigen Unterstaatssekretär der schönen Künste entspricht, eine grössere Summe zu seiner Verfügung, die für Bau und Dekoration der königlichen Schlösser und für die königlichen Manufakturen bestimmt war. Mit ihr wurden zeitgenössische Kunstwerke für die Zivilliste erworben, wie man heute sagen würde. Unter dem jetzigen Régime besteht dieser alte Kredit noch fort und wird bald zu Bestellungen bei einzelnen Künstlern, bald zu Ankäufen auf Ausstellungen verwandt. Bestellt werden entweder Kunstwerke, die für einen genau angegebenen Ort, z. B. für den Hörsaal einer Universität, für eine Präfektur, eine Mairie oder einen Justizpalast bestimmt sind, oder solche Werke, über die der Minister frei verfügt, die also irgend einem Regierungsgebäude zur Ausschmückung überwiesen werden oder aber leihweise an ein Provinzmuseum, wenn nicht an das Luxembourgmuseum selber, geschickt werden. Die auf Ausstellungen angekauften Kunstwerke werden in derselben Art für Museen und Regierungsbauten verwandt, wie die nicht für ein bestimmtes Gebäude bestellten Kunstwerke. Die Bestellungen und Ankäufe werden vom Unterstaatssekretär selber vorgenommen, ihm steht die „Commission des travaux d'Art" zur Seite, die jedoch nur konsultative Stimme besitzt und sich aus Beamten des Ministeriums und aus markanten Persönlichkeiten des Kunstlebens zusammensetzt.



Auguste Renoir.
Junge Mädchen am Klavier



Claude Monet. Der Bahnhof Saint-Lazare in Paris

Der Konservator des Luxembourg ist in dieser Kommission augenblicklich nicht vertreten, hat auch nicht die Berechtigung, ein ihm überwiesenes Gemälde zurückzuweisen. Für diese Ankäufe und Bestellungen ist der Minister also praktisch, wenn auch nicht theoretisch, unbeschränkter Herrscher. Nach aussen hin wenigstens, denn es ist natürlich, dass ein Minister, dessen Stellung von einer Abstimmung in der Kammer abhängt, darauf bedacht sein muss, in politischen Kreisen keine Strömungen gegen sich und seine Amtsführung entstehen zu lassen. Der Einfluss politischer d. h. unkünstlerischer Tendenzen ist auf diesem Wege also möglich. Auf Erden ist alles wechselnd und vergänglich, besonders aber die Ministerien, man kann also im Durchschnitt darauf rechnen, alle paar Jahre einen neuen Mann am Steuer zu haben. Die Durchführung weitausschauender Pläne wird dadurch natürlich sehr erschwert, der einheitliche Ausbau eines Museums so gut wie unmöglich gemacht.



Claude Monet.
Die Kathedrale von Rouen

Nach diesen Ausführungen ist es nicht mehr verwunderlich, dass im Luxembourg ein Ensemble von Werken vorhanden ist, das ohne genaueres Studium von der zeitgenössischen französischen Kunst nur ein sehr unklares und verschwommenes Bild gibt. Es wäre jedoch verfehlt, das Kind mit dem Bade auszuschütten und über das Luxembourg mit wenigen Worten hinwegzugehen; ein liebevolles Eingehen auf die Sammlung wird den Beschauer die vielen gleichgültigen Stücke bald übersehen lassen. Dann konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die allerdings wohl in der Minorität befindlichen Werke, die, teils vom Staat erworben, teils geschenkt, ein Bild der modernen französischen Kunst ergeben, das trotz seiner vielen Lücken viele Möglichkeiten des Geniessens und viele Fingerzeige zur Belehrung bietet. Dabei muss man bedenken, dass Jahr für Jahr die besten Bilder des Luxembourg für das Louvre abgehoben werden.



C. Pissarro. Der Waschplatz

Man kann im [illegible] die Geschichte der französischen Kunst ungefähr von 1860 an verfolgen. Von den älteren Schulen sind nur vereinzelte Proben vorhanden.

Die grossen Maler von Fontainebleau sind nun schon seit Jahren im Louvre, die konventionelle Landschaftsmalerei stand lange Zeit unter ihrem Einfluss, bis Plein Air und Impressionismus neue Ziele wiesen. Doch nur wenige der in die heutige Zeit ragenden Künstler wussten die diskreten Harmonien und die feine Stimmung eines Corot so mitzuleben, wie der alte Harpignies, dessen Blick auf Rom vom Palatin neben dem im Louvre befindlichen Coliseo von Corot entstanden zu sein scheint. (Vgl. S. 5.)

Auch die Schule Ingres' ist noch mit einigen Stücken vertreten. Das wundervolle Porträt von Mottez (Abb. S. 2) ist eine Entdeckung des Kritikers Roger Marx, der es auf der Centennale im Jahre 1900 ans Licht zog. Mottez hatte sich mit der Freskentechnik beschäftigt und dieses Porträt seiner Frau in seinem römischen Atelier als vom Zufall eingegebenen Versuch an die Wand des Ateliers gemalt. Ingres, der das Bild sah, war so von ihm entzückt, dass er es mit aller Vorsicht von der Wand ablösen liess. Ingres hat recht behalten: nach langer Verborgenheit in der Familie Mottez' ist es nun durch Schenkung ins Luxembourg gekommen. Dieses vornehme Werk, das neben seiner strengen Form auch durch die feine Abwägung des Grau und Gelb entzückt, wird wohl bald seinen verdienten Platz im Louvre erhalten.



C. Pissaro. Die roten Dächer

Das zweite Kaiserreich empfand das Bedürfnis, die strenge Kunst eines Ingres und der Seinen den Auffassungen und dem Luxus einer üppigeren Zeit anzupassen. So wird die herbe Kunst der Ingristen



C. Pissarro. Blühende Bäume

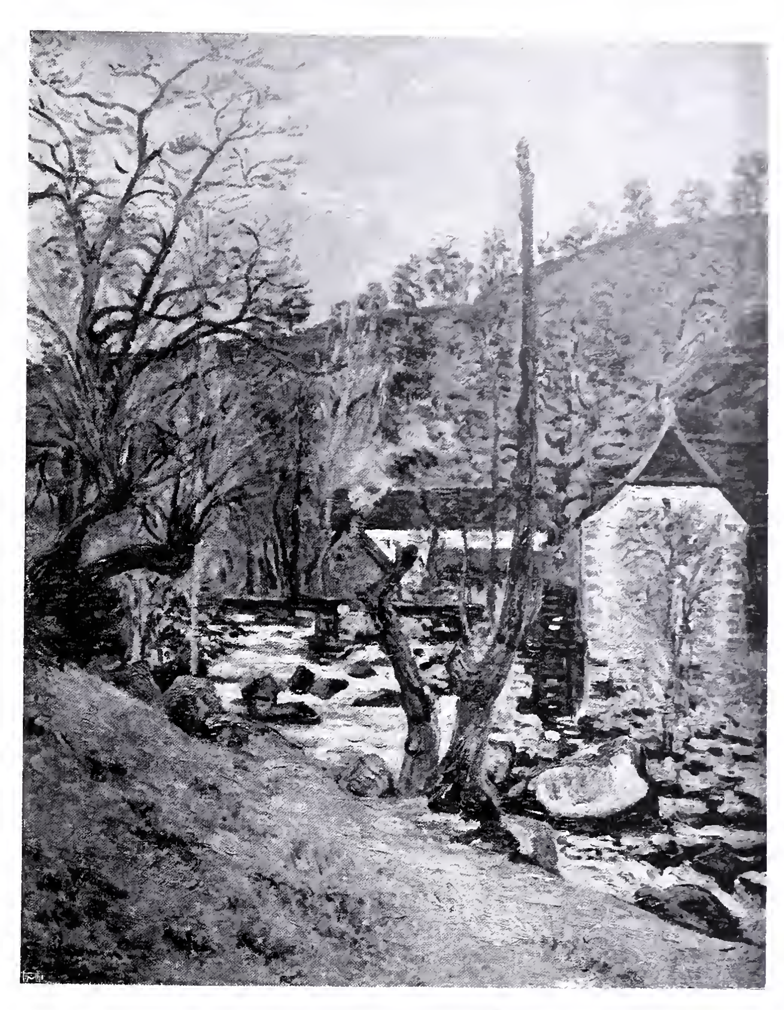
liebenswürdig und auch ein wenig konventioneller in den graziösen Arbeiten der neogräcischen Schule. Der schöne Hahnenkampf von Gérôme (vgl. S. 3) stammt noch aus der strengen Anfangsperiode dieses Meisters. Das Bild steht heute nicht sehr hoch im Kurse und doch steckt ein grosses zeichnerisches und koloristisches Können darin. Das Gefieder der Hähne ist trotz der fast überkorrekten Zeichnung von grösster Harmonie in der Farbe. Neben dem Klassizismus suchte das zweite Kaiserreich noch nach anderen Anregungen. Manche Künstler griffen auf die Hochrenaissance zurück: Paul Baudry inspiriert sich an den satten Farbenakkorden der Venezianer (vgl. S. 7), Cabanel, Bouguereau und andere versuchen die süssen Linienrhythmen Raffaels mit der glatten, bisweilen süsslichen Eleganz des 18. Jahrhunderts zu vermählen, ein Unterfangen, bei welchem dem Tagesgeschmack zu grosse Konzessionen gemacht wurden, wie des ersteren uns heute ziemlich fremde, aber nicht ungeschickte „Geburt der Venus“, des zweiten ziemlich unausstehliche „Jugend und Liebe“ erweisen. Das 18. Jahrhundert hat endlich auch bei dem Werke Chaplins Gevatter gestanden (vgl. S. 6). Doch diese Kunst verflachte rasch nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches, und wenn sie heute vielfach über Gebühr verachtet wird, so ist dies die Schuld ihrer gedankenlosen Nachahmer, die mit geringem Können der heutigen Demokratie den Schatten längstversunkener Pracht nicht mehr zum Leben zu erwecken vermögen.

Trotzdem haben diese „idealistischen“ Strömungen einige Anregungen gegeben, deren Ernte vielleicht erst kommenden Geschlechtern zugute kommen wird: Diese kamen jedoch nicht von der weltfernen Kunst Gustave Moreaus, der von dem Ingresschüler Chassériau ausging, mit dem Bienenfleiss des Archäologen die Kunst aller Zeiten nach Anregungen durchsuchte und eine überfeine, raffinierte, bisweilen ein wenig perverse Welt schuf. Diese Kunst wird in dem neurasthenischen Ästheten Des Esseintes in Joris Karl Huysmans Roman immer ihren berufensten



Alfred Sisley. Waldrand zur Frühlingszeit

Bewunderer haben (vgl. S. 15). Wir meinen die, starke Keime einer neuen Kunst in sich bergenden, von grossem epischem Zuge durchwehten Schöpfungen Puvis' de Chavannes. Er gelangte über die Einwirkungen Delacroix' und Chassériaus hinweg zu einem grossen persönlichen Stil der dekorativen Malerei, der auch im kleineren Formate des Staffeleibildes seine innere Grösse bewahrt. Es ist schade, dass das Luxembourg nur den „armen Fischer" von diesem Meister besitzt, sein Gepäck wird nicht allzugross bei seinem Einzuge ins Louvre sein, wenn nicht wieder die privaten Sammlungen aushelfen, wie schon jetzt die Sammlung Moreau-Nélaton in den Tuilerien.



Armand Guillaumin.
„Le Moulin de la folie" zu Crozant

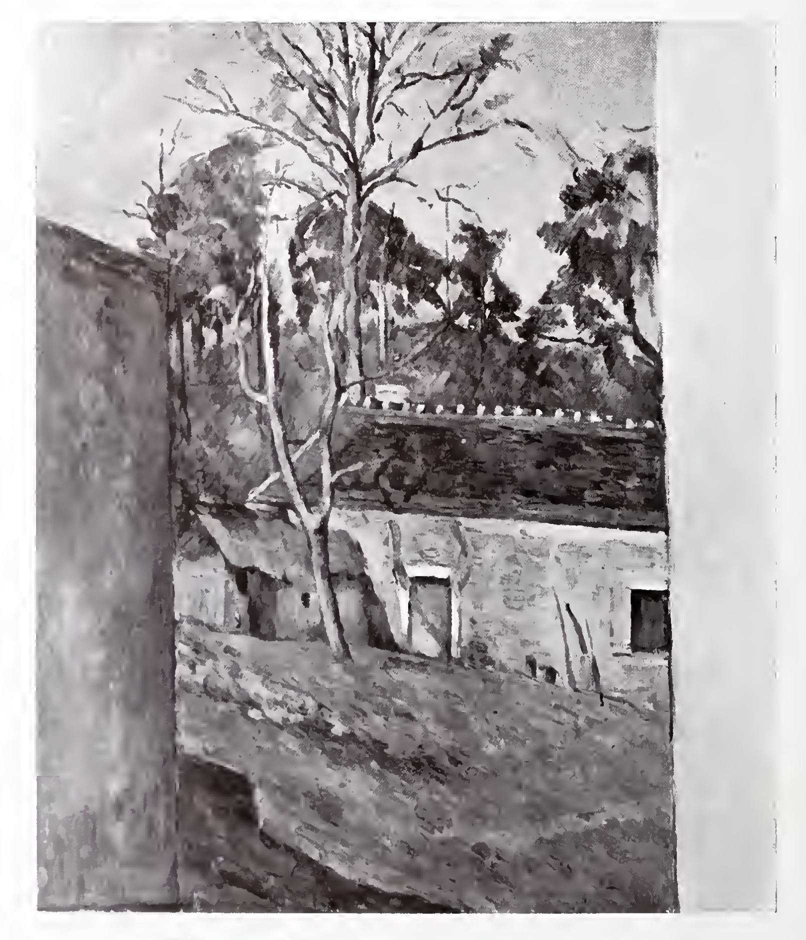
Neben den „Idealisten" erwächst, von den offiziellen Kreisen langsam und widerwillig anerkannt, eine kräftige realistische Bewegung. Courbet hat sich inzwischen bereits das Louvre erobert, doch das Luxembourg birgt das Meisterwerk eines unter seinem Einflusse stehenden Südfranzosen: die provenzalische Landschaft von Paul Guigou (vgl. S. 4), einem Schüler des Provenzalen Emile Loubon, des Leiters der Marseiller Kunstschule. In Guigou kreuzt sich die in Loubon von Decamps kommende Tradition mit der kräftigen Naturbeobachtung Courbets. Seine im Museum zu Marseille befindlichen Werke halten den Vergleich mit dem Bilde im Luxembourg nicht aus, das schon den ganzen Cézanne vorauszuahnen scheint, wenn wir das beiden Malern Gemeinsame nicht in dem tiefen Erfassen dieser grossen provenzalischen Natur zu erkennen haben. Aus dieser sonnedurchglühten Landschaft weht uns in dicken Schwaden der betäubende Duft der Kräuter entgegen, wir glauben das metallische laute Zirpen der Zikaden durch die vibrierende Luft zu hören und wir wähnen, dass ganz dicht unter der Oberfläche des ausgedörrten Bodens die Spuren Jahrtausende alter griechischer Kultur verborgen sein müssten. Guigous „Provence" ist eines von diesen Werken, wie sie ein Mensch halb unbewusst in dem schönsten und tiefsten Augenblicke seines Lebens schafft.

Courbet hat manchen anderen Künstler jener Generation auf seinen ersten Wegen begleitet: Carolus-Duran ist von seinen schweren Harmonien ausgegangen, doch das Leben machte ihn allmählich zum mondänen Porträtisten, dessen grosses zeichnerisches Können über die Härte seiner



Paul Cézanne L'Estaque

Valeurgegensätze und die unsympathische Farbengebung nicht hinwegzubringen vermag. Bei den von der grossen Menge umworbenen Meistern sind die in stillen Stunden entstandenen Werke in der Regel erfreulicher als die offiziellen Paradestücke. So weht aus den „Apfelbäumen" Carolus-Durans ein Hauch der Persönlichkeit, den seine neueren Porträts in der Regel vermissen lassen (vgl. S. 12). Schon Courbet hatte den Spaniern viel mehr verdankt, als man seinem anarchistischen Programme nach annehmen sollte. Er ist jedoch nicht der einzige in jener Zeit, der sich ihre Lehren zunutze macht, vielmehr beginnt gegen 1860 eine ganze Generation von Künstlern durchzudringen, deren Realismus ohne die spanischen Vorbilder undenkbar wäre: Bonnats Hl. Hieronymus, Ribots Sebastian (vgl. S. 8) zeigen sich im Motiv, wie in Farbengebung und Komposition von dem strengen Ribera beeinflusst. Später sind die Wege beider Künstler weit auseinander gegangen: während Ribot seiner schweren, ernsten Manier treu blieb, wurde Bonnat der Maler offizieller Persönlichkeiten und Ereignisse der dritten Republik. Seine im Luxembourg vertretenen Werke sind gerade nicht anziehend, wenn sie auch die arge Verflachung, der Bonnat anheimgefallen ist, nicht allzustark fühlen lassen.



Paul Cézanne. Hof eines Gehöftes in Auvers

Die Verflachung durch den Erfolg ist das Los vieler Künstler jener Generation gewesen: Jean-Jacques Henner ging in seinen meisterhaften Jugendporträts (vgl. das

Bildnis eines Geistlichen von 1855 auf S. 10) von den ihm stammverwandten Hans Holbein an; in Italien liess er sich von dem Sfumato Correggios gefangen nehmen und schuf Werke von wunderbarer Weichheit (vgl. S. 10). Doch bald war die Erinnerung an Correggio zum Rezept; die „Idylle“ und die „Naiade“ des Luxembourg zeigen die Motive, die er später, man muss sagen fabrikmässig, ausbeutete, so dass er bald selber kaum imstande war, die industriöse Fälschung von dem nicht minder industriellen Original zu unterscheiden.

Während diese altmeisterlichen Realisten sich im Rahmen des Salons und im Publikum ihre Stellung zu erobern wussten, traf eine neue Generation auf stärkeren Widerstand. Im Jahre 1863 gruppierte der Salon des Refusés die Elemente, die die Überleitung zu der impressionistischen Bewegung bildeten. Fantin-Latour, von dem die Impressionisten viel lernen sollten, hat im Luxembourg eine Reihe hochbedeutender Werke; die impressionistischen Maler vereinigt sein Gruppenporträt „Ein Atelier in den Batignolles“ (vgl. S. 9). Ein schönes Frauenporträt und eine von Richard Wagners Rheingold inspirierte Phantasie zeigen ihn als feinen Beobacher des Helldunkels und als Schöpfer zarter, duftiger Träume. Tissots „Porträts in einem Park“ und seine „Dame in Rot“ (Abb. S 9) offenbaren einen formenstrengen Künstler, dessen ernste, nüchterne Farbengebung den Reiz der Linie nur zu erhöhen vermag, seine Serie vom „Verlorenen Sohn“ ist Zeuge seines künstlerischen Unterganges in England. Vollons von den altholländischen Meistern inspirierte Kunst kommt in dem Stilleben und der Ansicht von Antwerpen im Luxembourg nicht recht zur Geltung. Dasselbe ist von Alphonse Legros zu sagen, dessen „Ehrliche Abbitte“ von dem „Ex voto“ des Museums in Dijon weit in den Schatten gestellt wird. Der zu dieser Gruppe gehörige Whistler leitet bereits zu den Impressionisten über; das herrliche Porträt seiner Mutter gehört zu den Perlen des Luxembourg, dieser feine Akkord von grau und schwarz fordert den Vergleich mit den schönsten Velazquez heraus (vgl. S. 8).



Edouard Vuillard. Das Frühstück

Die engeren Vorläufer des Impressionismus sind im Luxembourg leider ungenügend vertreten. Boudins schöner Hafen von Bordeaux (vgl. S. 16) zeigt, wie viel Monet von diesem



Max Liebermann. Wirtsgarten in Bayern

bescheidenen Lehrer gelernt hat, das Fehlen Jongkinds ist eine bedauerliche Lücke, auch Lépine ist mit dem reizenden kleinen „Quai de L'Hôtel de ville" nur ungenügend vertreten. Um den Impressionismus selber wäre es ohne das Vermächtnis des Malers Caillebotte schlecht bestellt. Im Jahre 1890 gelang es einer Gruppe von Kunstfreunden mit grosser Mühe, durchzusetzen, dass die „Olympia" von Manet als Geschenk angenommen wurde, die im Sommer 1908 ins Louvre wandern sollte. Ein noch viel grösserer Lärm entstand, als im Jahre 1894 der Maler Caillebotte dem Luxembourg seine Sammlung vermachte. Wie Duret in seiner Manetbiographie erzählt, bewegte man die offiziellen Organe erst nach langen Streitigkeiten zur Annahme wenigstens eines Teiles der Bilder: von drei Manets wurden zwei gewählt, von acht Renoirs sechs, von 16 Monets nur acht, von neun Sisleys sechs, von 18 Pissarros sieben, alle sieben Degas, von vier Cézannes zwei.

Unter den nach so vielen Schwierigkeiten in das Museum aufgenommenen Bildern, die heute zweifellos eine der Hauptanziehungen des Museums bilden, befinden sich eine Anzahl Meisterwerke allerersten Ranges. Der kompositionell von Goyas „Mayas" inspirierte Balkon Manets charakterisiert seine vorimpressionistische Periode aufs beste (Salon 1869; vgl. S. 17). Seine Schülerin Berthe Morisot übersetzt in ihrem Mädchenporträt Manets Stil in eine weibliche silbrige Skala (vgl. S. 16). Degas' grosse Linienkunst ist leider kaum genügend vertreten durch die „Terrasse" und die „Tänzerin" (vgl. S. 19 u. 18). Die Renoirs (Abb. S. 20 u. 21) dagegen ergänzen sich zu einem charakteristischen Gesamtbilde. Das „Moulin de la Galette" (vgl. S. 5) ist eines seiner Hauptwerke, ein Halbakt zeigt seine wunderbare Fähigkeit, blühendes, vom frischem Blute durchpulstes Fleisch zu malen, seine kleinen Landschaften mit ihren wolligen, weichen Farben gehören zu seinen besten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Die Mädchen am Klavier sind in einer eigenartigen blonden Harmonie gehalten, die zuerst abstossend wirkt, und doch kommt man vielleicht gerade zu diesem Bilde im Laufe der Jahre in das intimste Verhältnis, geht von ihm doch eine ganz eigentümliche herbe Wirkung aus, die sich erst in langem Verkehre erschliesst. Selten hat Renoir das unbewusste Weibliche so meisterhaft geschildert, wie in diesem Bilde mit den beiden Mädchen „à l'âge ingrat".

Die beiden Cézannes genügen nicht, um diesen seltsamen Meister näher zu bringen, so stark und schön in der Farbe die schlichte „Estaque" auch sein mag (vgl. S. 26). Eine Reihe



Émile Bernard

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Haschisch-Raucher





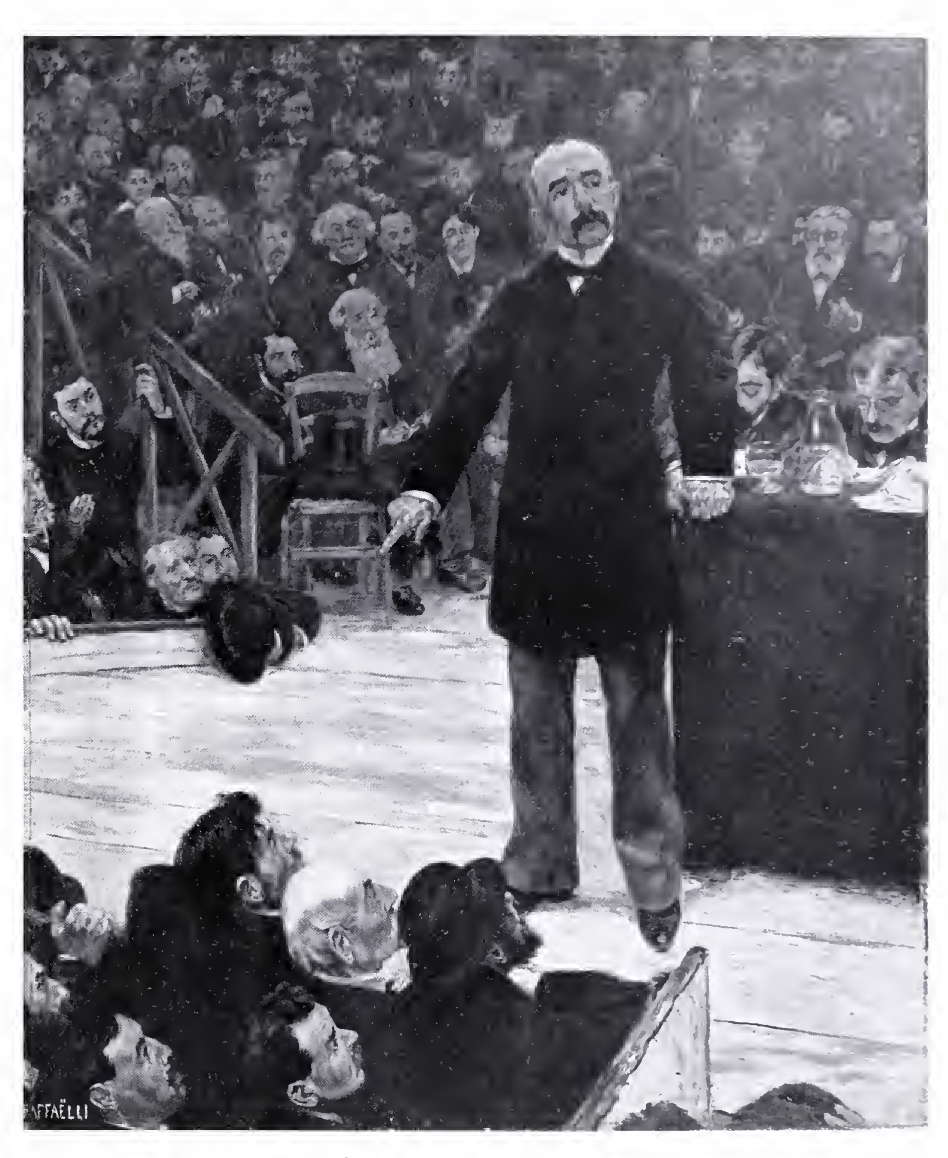
Jules Bastien-Lepage

Phot. F. Hanfstaengl, München

Heuernte



ihrem Werte nach nicht durchweg auf gleicher Höhe stehender Landschaften von Sisley und eine Serie von Pissarros, darunter die ganz hervorragenden „Roten Dächer", ein Toulouse-Lautrec und einige Raffaellis, dabei der neuerdings von den Freunden des Luxembourg geschenkte ziemlich schwere „Clemenceau" vervollständigen das Gesamtbild des Impressionismus, das man sich wohl etwas umfassender und hauptsächlich etwas besser präsentiert gewünscht hätte. Im neuen Luxembourg-Museum, das in dem grossen ehemaligen Seminar von St. Sulpice eingerichtet werden wird, findet sich hoffentlich der genügende Raum zu einer besseren Aufstellung, auch bedeutet die Erwerbung der „Kathedrale von Rouen" von Monet (Abb. S. 22) durch den Staat wohl nur den Anfang einer neuen Stellungnahme gegenüber den grossen Meistern des Impressionismus.



J. F. Raffaëlli. Clemenceau in einer Volksversammlung

Der Impressionismus ist der grosse Befruchter der letzten drei Jahrzehnte geworden. Aus ihm entwickelt sich zunächst der Synthetismus, der sich wieder in den Neoimpressionismus Seurats und Signacs und in die grosse Kunst Gauguins und van Goghs verzweigt. Alle diese Künstler würde man vergeblich im Luxembourg suchen;*) sie sind einstweilen systematisch ausgeschlossen worden. Nach den mit den Impressionisten gemachten Erfahrungen wird man sie wohl in ungefähr 20 Jahren in den französischen Staatssammlungen vorfinden, während sich z. B. deutsche Sammlungen schon heute eine Reihe wichtiger Stücke gesichert haben.

Eine sehr persönliche Fortentwicklung des Impressionismus bildet die feine Valeurkunst eines Bonnard und Vuillard; nur der letztere hat im Luxembourg ein kleines Intérieur (vgl. S. 27). Alle die jüngeren Künstler, welche den Impressionismus und Synthetismus heute fortzusetzen suchen und den Grundstock des Salons der Indépendants von 1890—1896 bildeten,

*) Nur von Signac besitzt das Luxembourg ein kleines Aquarell.

sind ausgeschlossen geblieben, auch die hohe Kunst eines Maurice Denis hat bisher vergeblich an die Pforte des staatlichen Kunsttempels geklopft. Auch auf solche Lücken muss hingewiesen werden.

Der Impressionismus war der traditionellen Kunst verhasst, obwohl er sich nicht weniger als seine Feinde auf die grosse französische Tradition berief, er war aber eine solche moralische Macht, dass sich auch seine Gegner auf die Dauer seinem Einflusse nicht entziehen konnten. So entstehen nacheinander eine Reihe von Kompromissformen, die eine Vereinigung des Impressionismus mit den offiziellen Schulen anstreben. Die wichtigste unter diesen Strömungen ist der Pleinairismus, der korrekte und bis in die Einzelheiten durchgeführte Zeichnung mit der Licht- und Luftmalerei der Impressionisten zu verbinden suchte. Diese Kompromissform fand in Frankreich raschen Beifall, besonders gross war ihr Erfolg jedoch im Auslande, wo man sie vielfach mit dem Impressionismus zusammenwarf. Dagnan-Bouveret und Bastien-Lepage, die Häupter dieser Schule, sind im Luxembourg mit charakteristischen Werken vertreten: der erstere mit dem „geweihten Brote", der letztere mit der „Heuernte". Unter ihren Nachfolgern ist Léon Lhermitte der sympathischeste, er verzichtet auf die Effekte einer billigen Lichtmalerei und baut dafür seine Bilder ausserordentlich wohl durchdacht auf (vgl. S. 13), ein Vorzug der ihn über die übrigen Nachfolger des Pleinairismus weit hinaushebt. In Rolls derber Kunst (vgl. S. 11) machen sich diese kompositionellen Mängel bereits stark bemerkbar, die bei den übrigen Nachfolgern noch störender wirken. Die pleinairistische Schule hat von 1890—1900 die internationalen Ausstellungen beherrscht und hat sich deshalb rasch den von diesen Funktionen geforderten Bedürfnissen angepasst. Das Luxembourg birgt leider allzu zahlreiche Proben des verflachten pleinairistischen Stiles.



Albert Besnard. Sich wärmende Frau

Ein neues Ensemble künstlerischer Tendenzen sollte sich 1889 in dem Salon der Société Nationale des Beaux-Arts vereinigen, der sich nach langen Zwistigkeiten von dem alten „Salon des Artistes Français" abtrennte. Die verschiedensten Richtungen trafen auf diesem neuen Boden zusammen, sie hielten bald in das internationale Kunstleben wie in das Luxembourgmuseum ihren

Einzug. Albert Besnard, einer der Führer der neuen Gruppe, wandte sich den Pro[illegible] Licht- und Luftmalerei mit geradezu erstaunlicher Virtuosität zu, alle feste Form löste er in ein [illegible] schimmernder Lichtstrahlen auf. Über das Staffeleibild, von dem das Luxembourg einige schöne Proben besitzt, gelangte er zu grossen Dekorationsgemälden, wie den Plafond im



Eugène Carrière. **Mutterschaft**

Petit Palais und im Théatre Français. Eines seiner hervorragendsten Staffeleibilder ist vielleicht dieser phantastische Hafen von Algier, in dem die Farbenträume eines Turner wieder erwacht zu sein scheinen. Ein verfeinerter Pleinairismus inspiriert die Stimmungslandschaften von Charles Cazin (vgl. S. 14), dem die Melancholie der Dämmerstunden in weltfernen Nordseedünen den Rahmen für biblische Legenden abgibt. Derber ist der Realismus eines Charles Cottet und Lucien Simon. Sie beide haben das Land ihrer Sehnsucht in der melancholischen, sagenumwobenen Bretagne gefunden. Während Simon ein getreuer Schilderer von Sitte und Brauch und ein scharfer Beobachter der Natur dieser seltsamen Provinz ist, hat der schwermütige Cottet einen tieferen symbolischen Gehalt aus dem Leben der bretonischen Fischer herauszulesen

gewesen, den er mit einem bisweilen an Courbet gemahnenden Pathos poetisch gestaltet (vgl. S. 34). René Ménards heroischen Landschaften führt vielleicht die Sehnsucht nach einem neuen Arkadien ein wenig zu weit von der Realität ab, sein Bestes hat er wohl in dem Porträt eines Gelehrten gegeben, welches das Luxembourg besitzt (vgl. S. 32). Überhaupt schliesst die Gruppe der Societé Nationale eine Reihe trefflicher Porträtisten in sich, von denen das Luxembourg manches wertvolle Bildnis sein eigen nennt. Es genügt, auf das sensitive Damenporträt von Aman-Jean hinzuweisen (vgl. S. 33), dessen feingestimmter Farbenakkord der Ausdruck raffiniertester Geschmackskultur ist.



René Ménard Bildnis eines Gelehrten

Eine ebenfalls fast krankhafte Sensitivität hat die Werke Eugène Carrières entstehen lassen (vgl. S. 31). In seiner „Maternité" findet er für die Welt der Mutterliebe einen ergreifenden schlichten Ausdruck, wie seine ganze Kunst ein Hymnus auf die ringende, arbeitende und leidende Menschheit ist.

Vielfältig und unendlich verzweigt sind all die Tendenzen und Bewegungen, die sich im modernen Kunstleben kreuzen und auch im Luxembourg ihre Repräsentanten haben. So wäre ein interessantes Kapitel über die französischen Orientmaler zu schreiben, die von Delacroix und Dècamps ab sich aus Nordafrika ihre Anregungen geholt haben. Über Fromentin und Guillaumet führt diese Tradition auf die jüngste Zeit, wo zahlreiche Künstler — es genügt Cottet, Dinet, Levy-Dhurmer zu nennen — in Afrika gearbeitet haben. Ein besonders schönes Werk besitzt das Luxembourg in Emile Bernards Haschischraucher. Bernard kommt aus dem Kreise Gauguins, er versucht, den kompositionellen Problemen der Synthetisten mit der Wissenschaft und Tradition der alten Meister näherzukommen. Seine grossen, während eines langen Aufenthalts in Ägypten entstandenen Dekorationen sind heute noch wenig bekannt trotz ihrer grossen Qualitäten.

☆ ☆

☆

So haben wir in den vorstehenden Blättern einen kurzen Gang durch die Geschichte der französischen Malerei in den letzten 50 Jahren gemacht und dabei nachzuweisen gesucht, dass die Mehrzahl der künstlerischen Strömungen der modernen Kunst im Luxembourg mit charakte-



Edmond Aman-Jean. Bildnis einer jungen Frau

ristischen Werken vertreten ist und dort gut studiert werden kann. Nur e i n e allerdings sehr grosse Lücke ist vorhanden: der Impressionismus ist nur durch eine schliesslich zufällige Schenkung vertreten, die auf ihm aufgebauten Schulen fehlen ganz. Dieses Mangels halber wird das Luxembourg nicht recht ein Gesamtbild der modernen französischen Kunst genannt werden können. Abgesehen davon jedoch vermag es dem Auge, das zu sehen versteht, wohl einen umfassenden Überblick über das Kunstschaffen des heutigen Frankreich zu geben.

☆ ☆

☆

Auf eine Betrachtung der Plastik und der ausländischen Schulen haben wir verzichten müssen, da sonst der Stoff für diese Hefte zu umfangreich geworden wäre. Doch wird es erwünscht sein, die wenigen in Luxembourg vorhandenen deutschen Werke kurz zu nennen. Die Bilder sind gering an Zahl, aber gut ausgewählt. Von Liebermann besitzt das Luxembourg in dem „Biergarten“ ein höchst charakteristisches Stück (vgl. S. 28). Uhdes „Christus in der Hütte“ gehört zu seinen bekanntesten Stücken (vgl. S. 13). Von älteren Meistern sind eine „Hafenmole in Neapel“ von Oswald Achenbach und ein Genrebild „Spaziergang“ von Knaus



Charles Cottet. Das Land am Meere

vorhanden, an neueren Meistern sind Kuehl mit der „Schwierigen Frage“, Felix Borchardt mit einem Porträt, der Bildhauer Arnold Rechberg mit einer Skulptur und endlich seit allerjüngster Zeit Hans v. Bartels mit einer Marine zu nennen.

☆ ☆

☆

ANMERKUNGEN

Es ist dem Verfasser eine angenehme Pflicht, der Verwaltung des Luxembourgmuseums, dem Konservator, Herrn Léonce Bénéditte, sowie Herrn François Monod, Attaché à la Conservation du Musée, verbindlichen Dank abzustatten für die freundliche Hilfe, mit der sie diese Arbeit unterstützt haben, besonders indem sie dem Verfasser gestatteten, die Inventare und älteren Kataloge des Museums zu konsultieren.



Lucien Simon

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Prozession





Pierre Puvis de Chavannes

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der arme Fischer



Zu Heft 1:

Das Bild von Mottez trägt auf einem eingelegten Zettel den Vermerk: „Fresque faite à Rome sur le mur de mon atelier, détachée après mon départ par ordre de M. Ingres, qui me le rapporta à Paris. V$^{\underline{or}}$ Mottez.“ — Daten: Ingres 1780—1867; Mottez 1809—1897.



Abel Faivre. Die Dame mit dem Fächer

S. 3 Gérôme, Hahnenkampf, gemalt 1846, Salon 1847. Gérôme: 1824—1904.
S. 4 Guigou, 1834—1871, die Provence, gemalt 1860.
S. 7 Baudry, 1828—1886, die Fortuna war im Salon 1857.
S. 8 Ribot, 1823—1891, Sebastian vom Salon 1865. S. 8 die Landschaft von Bonnat von 1898.
S. 10 Henner, 1829—1905, das Priesterporträt von 1855.
S. 11 Roll, geb. 1847, das Bild von 1887.
S. 12 Carolus Duran, geb. 1837, die Apfelbäume von 1900.
S. 13 Lhermitte, geb. 1844, das Bild von 1882.
S. 14 Cazin, 1841—1901, Ismael, Salon 1880.
S. 16 Boudin, 1824—1898, das Bild von 1874.

Tafeln:

[illegible] geb. 1849, das Bild, dessen Farben die Reproduktion nur annähernd wiederzugeben vermag, gemalt 1894.
[illegible], geb. 1841, das moulin de la galette, nach Duret, Impressionistes, p. 152, entstanden vor 1877.
Fantin-Latour, 1836—1904, das Atelier in den Batignolles 1870 entstanden. Die dargestellten Personen sind, nach [illegible] Angaben in Durets Impressionisten, von links nach rechts: der deutsche Maler Scholderer; Manet; Renoir; [illegible] Astruc, sitzend: Zola; Maitre; Bazille und Claude Monet.
Cottet, geb. 1863, die Marine von 1892.

Bibliographie:

Henry Marcel, la peinture française au XIXe siècle. Paris o. J. in 12⁰.
André Fontainas, Histoire de la peinture française au XIXe siècle. Paris 1906 in 12⁰.
Léonce Bénéditte, L'Art au XIXe siècle, 1800—1900. Paris o. J. in 8⁰.
Léon Rosenthal, la peinture romantique. Paris 1900 in 4⁰.
Frédéric Benoit, L'Art français sous la révolution et sous l'empire. Paris 1897 in 8⁰.
André Gouirand, les peintres provençaux. Paris 1901 in 12⁰.



Henry Caro-Delvaille. Schachspiel

Moderne deutsche Exlibris

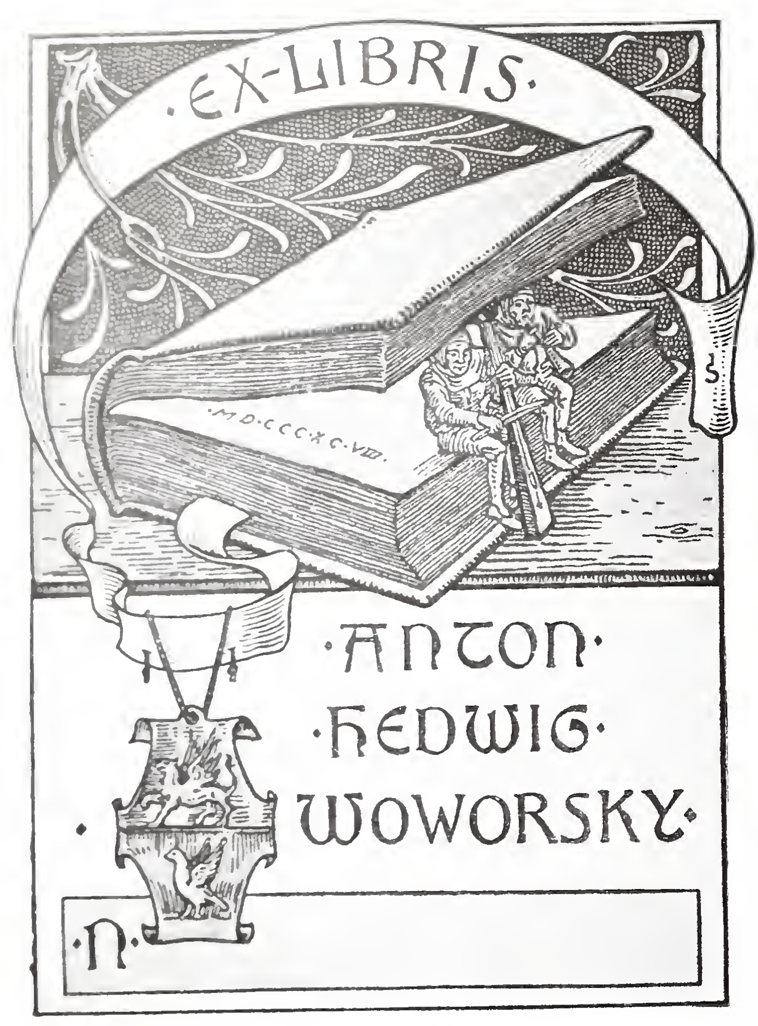
VON

RICHARD BRAUNGART



Emil Doepler d. J.

Unter einem Exlibris (Buch-, Bücherei-, Bucheigner-, Bibliothekzeichen) versteht man ein loses Blatt mit einem Namen oder einer bildlichen Darstellung, gewöhnlich mit beidem, das bestimmt ist, auf der Innenseite des vorderen Deckels eines Buches eingeklebt zu werden, und zwar zu dem Zweck, das Eigentumsrecht des Besitzers zu erweisen und somit ein Entwenden des Buches, wenn auch nicht ganz zu verhindern, so doch wenigstens zu erschweren. Eigentlich genügte ja, um dies zu erreichen, das einfache Einschreiben des Namens. Das war auch das Ursprüngliche, wie es ja auch heute noch häufig genug solche Bucheigentümer zu tun pflegen, die nicht imstande sind, die bei einigermassen guter Ausführung ziemlich hohen Herstellungskosten und das Künstlerhonorar für ein eigenes Exlibris zu bestreiten. Aber der eingeschriebene Name ist doch nicht ganz verlässlich, da er ausradiert oder sonstwie unwirksam gemacht werden kann; und dann — dies ist wohl der Hauptgrund der Entstehung der Exlibrissitte in ihrer gegenwärtigen Form — machte sich schon frühzeitig das Bestreben bemerkbar, den an die Stelle der Schrift tretenden, eingeklebten Zettel durch künstlerische Ausschmückung für das Auge gefälliger zu gestalten und ihn dadurch auch in ein besseres Verhältnis zu dem Wert und der äusseren Erscheinung des Buches zu setzen. So entwickelte sich allmählich das künstlerische, d. h. das originalgraphische oder das nach Entwürfen von Künstlern reproduzierte und durch irgend ein Druckverfahren vervielfältigte Exlibris.



Josef Sattler



Josef Sattler
Aus „J. Sattler. Deutsche Kleinkunst in 42 Bücherzeichen"
(Verlag von J. A. Stargardt, Berlin)

Man denkt in weiteren Kreisen noch immer recht geringschätzig über das Exlibris. Auch die „grossen" Sammler und Kunstkenner stehen ihm mehr oder weniger skeptisch gegenüber. Das ist bedauerlich. Aber es gibt eine Entschuldigung dafür: die wertvollsten, charakteristischen und originellen Exlibris, besonders jene von berühmten Künstlern, sind fast alle sehr schwer zugänglich und dem Publikum so gut wie unbekannt. Man findet sie kaum in irgend einer öffentlichen Sammlung oder einem Kupferstichkabinet, und man muss daher durchaus Exlibrisspezialist oder -Sammler sein, wenn man erfahren will, was auf diesem Gebiet tatsächlich geleistet wird. Wer allerdings schon Gelegenheit gehabt hat, grössere, gutgeordnete und sich nur auf das Erlesenste beschränkende Sammlungen durchzustudieren, und wer dies ohne Voreingenommenheit und mit empfänglichen Sinnen getan hat, der wird sicherlich davon überzeugt sein, dass das Gute, das von den deutschen Exlibriskünstlern unserer Zeit geschaffen worden ist und noch immer geschaffen wird, zu dem Besten gehört, was die neuere Graphik hervorgebracht



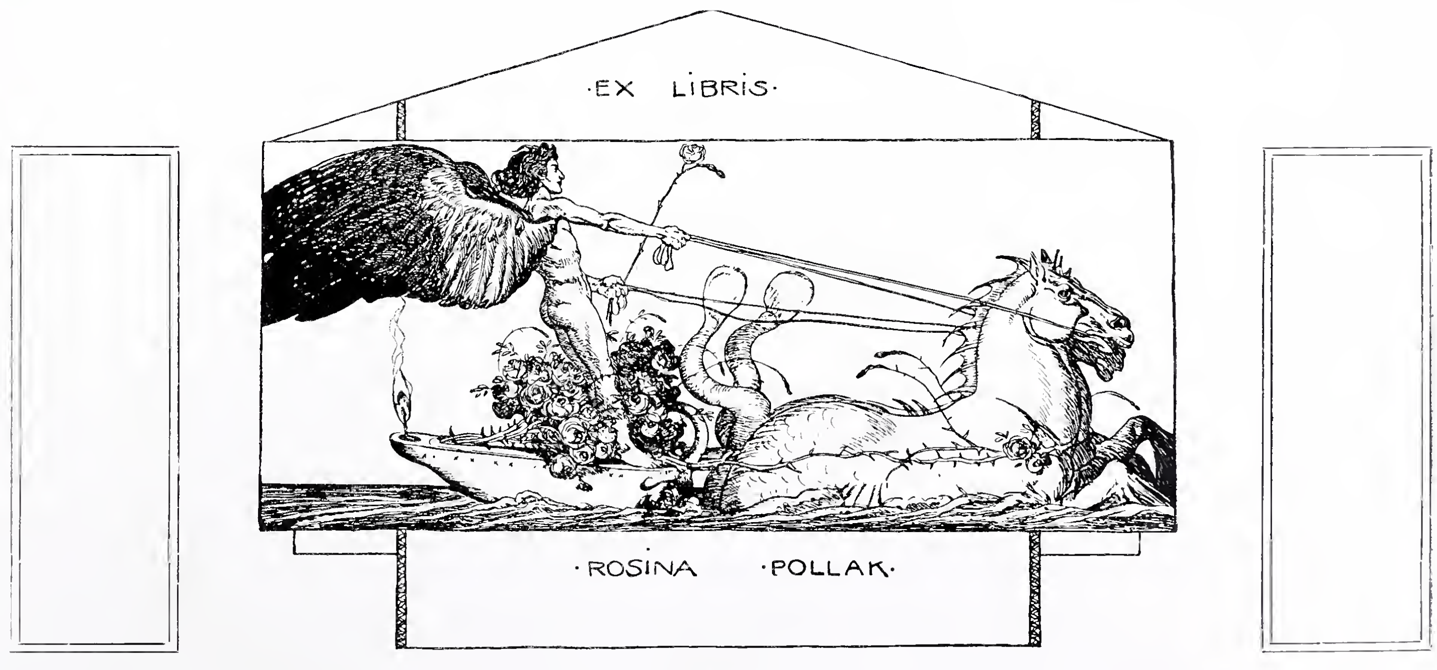
Rudolf Schiestl

hat, ja, dass es in gewissem Sinne geradezu die Quintessenz dieser Kunstgattung darstellt. Gibt es doch kaum ein Motiv, ein technisches Verfahren oder Problem, eine Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks wie überhaupt einen künstlerisch darstellbaren Gedanken unserer Zeit, der nicht auf einem oder auch auf vielen der zahllosen Exlibris sich in irgend einer Form wiederfände. Und gesetzt den Fall, es ginge durch eine Katastrophe plötzlich alles zugrunde, was seit etwa zwei Jahrzehnten in Deutschland an graphischen Kunstblättern produziert worden ist, und es bliebe nur eine Sammlung der im gleichen Zeitraum entstandenen Exlibris übrig: die Zukunft könnte sich an der Hand dieses Materials recht wohl ein Bild von dem machen, was Deutschland um diese Zeit auf graphischem Gebiet gekonnt und gewollt hat; wenigstens könnte man aus dem Niveau, auf dem diese Kleinkunst stand, ohne weiteres Schlüsse auf die Qualitäten der Arbeiten grossen Stils ziehen.



Julius Diez

Deutschland, dem die Welt die Buchdruckerkunst dankt, hat, wenn man so sagen darf, auch das Exlibris erfunden. Bereits im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts finden wir einige in Holzschnitt hergestellte Bibliothekzeichen. Aber erst Albrecht Dürer, von dem wir einige prächtige Blätter, darunter das älteste deutsche, mit Jahreszahl (1516) versehene besitzen, befreit das Exlibris aus den Kinderschuhen, und es gibt kaum einen berühmten Namen der damaligen deutschen Kunst (z. B. Lukas Cranach d. Älteren, H. Holbein d. Jüngeren, Hans Burgkmair, die beiden Beham u. a.), der nicht auf Bibliothekzeichen zu finden wäre. Von wenigen Ausnahmen



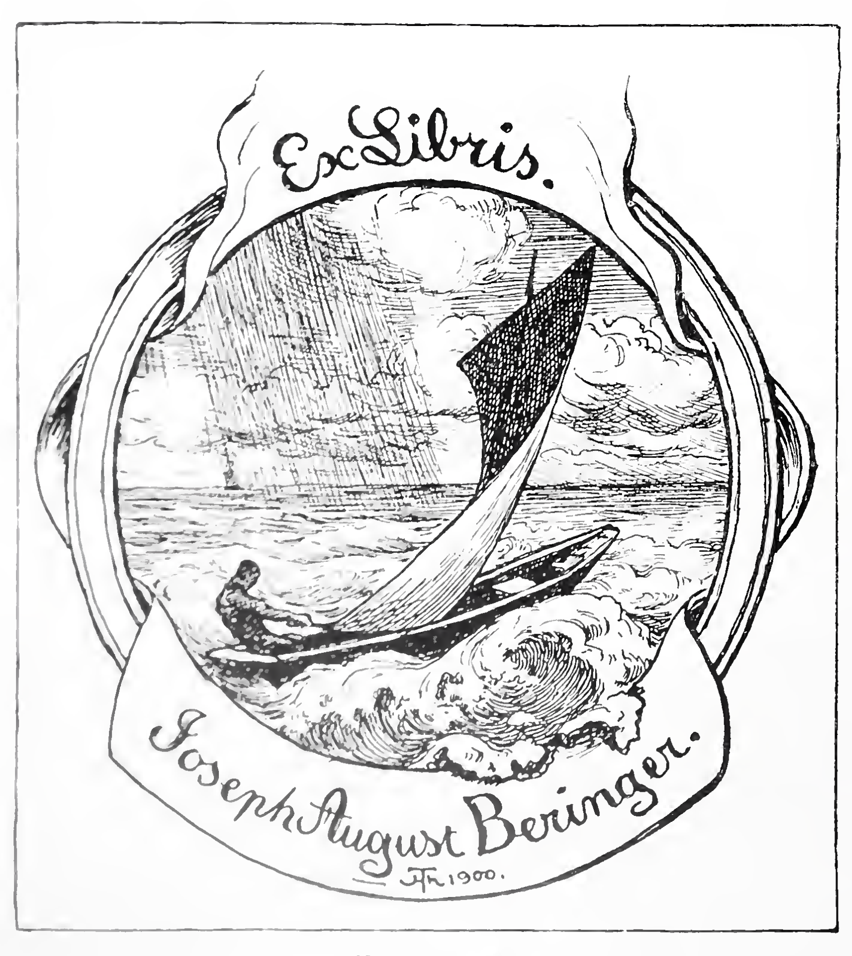
Julius Diez

abgesehen war das Wappen des Bucheigentümers Gegenstand der bildlichen Darstellung; nur selten treffen wir Allegorisches oder Anspielungen auf die Person oder den Stand des Inhabers. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts macht sich dann allmählich ein Rückgang in der Qualität und Zahl der neuentstehenden Bibliothekzeichen bemerkbar, und auch das kriegerische 17. Jahrhundert war nicht gerade besonders geeignet, einen neuen Aufschwung zu begünstigen. Erst das Rokoko und die Zopfzeit brachten eine allerdings nur vorübergehende Neubelebung des Exlibris. Daniel Chodowiecki ist, wie auf anderen Gebieten, so auch hier der bedeutendste Repräsentant seiner Zeit. Aber nach seinem Tode geriet das Bibliothekzeichen wieder beinahe vollkommen in Vergessenheit, und nur hin und wieder finden wir ein bescheidenes Blättchen, so z. B. eines von der Hand Ludwig Richters.



Hans Thoma

Im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts ist dann das Exlibris, das, wie die gute alte Zeit, längst der Geschichte anzugehören schien, ganz unvermutet und fast plötzlich zu neuem Leben erwacht. Den mittelbaren Anlass zu diesem Wiederaufblühen gab die Wappenkunde, für die man sich in jener Zeit der Schwärmerei für alles „Altdeutsche“ (in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts) lebhaft zu interessieren begann. Man stöberte und forschte emsig in alten, staubigen Schmökern, und dabei kam man ganz von selbst darauf, auch die heraldischen Exlibris des 16. Jahrhunderts genauer zu studieren. So bildete sich allmählich wieder ein



Hans Thoma





Georg Barlösius †

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München







Josef Sattler

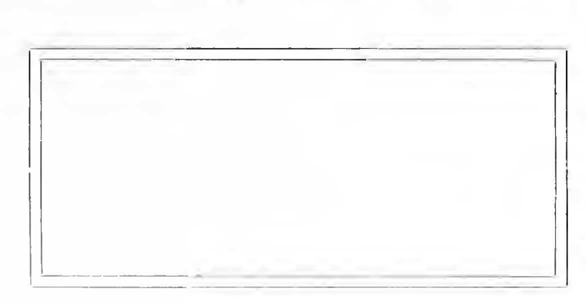
Aus „J. Sattler. Deutsche Kleinkunst in 42 Bücherzeichen“
(Verlag von J. A. Stargardt, Berlin)

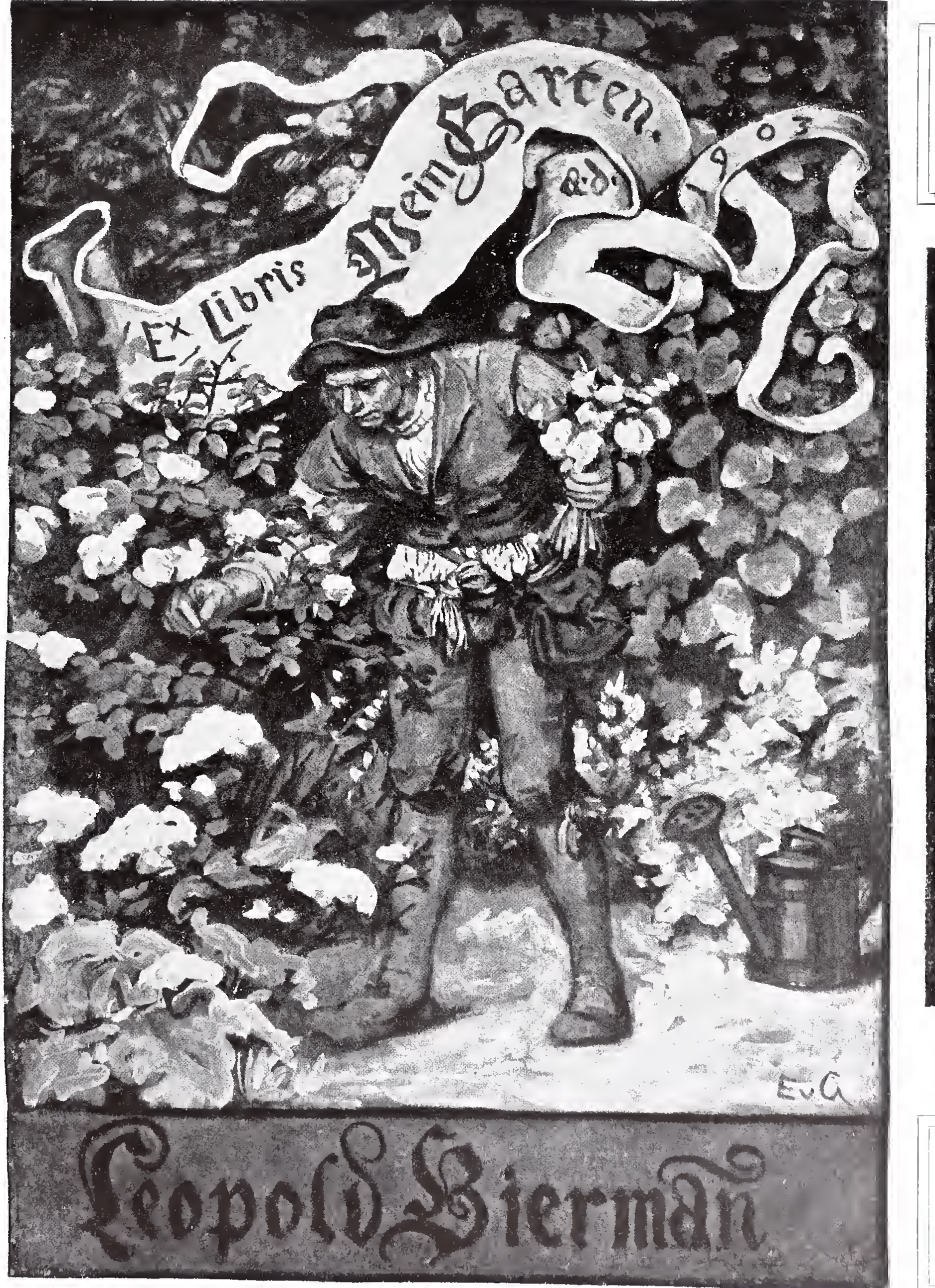
Phot. F. Hanfstaengl, München





Eduard von Gebhardt

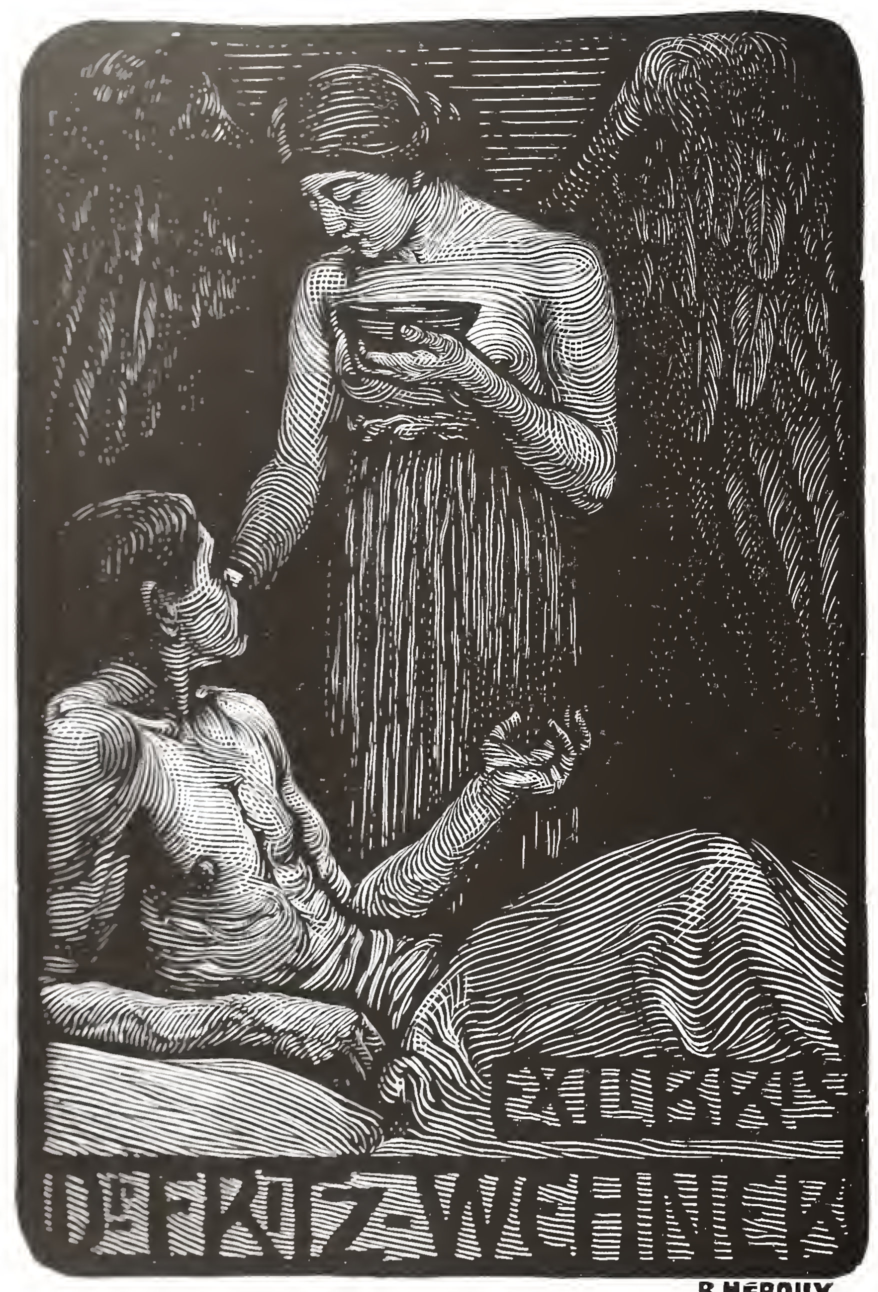




Eduard von Gebhardt

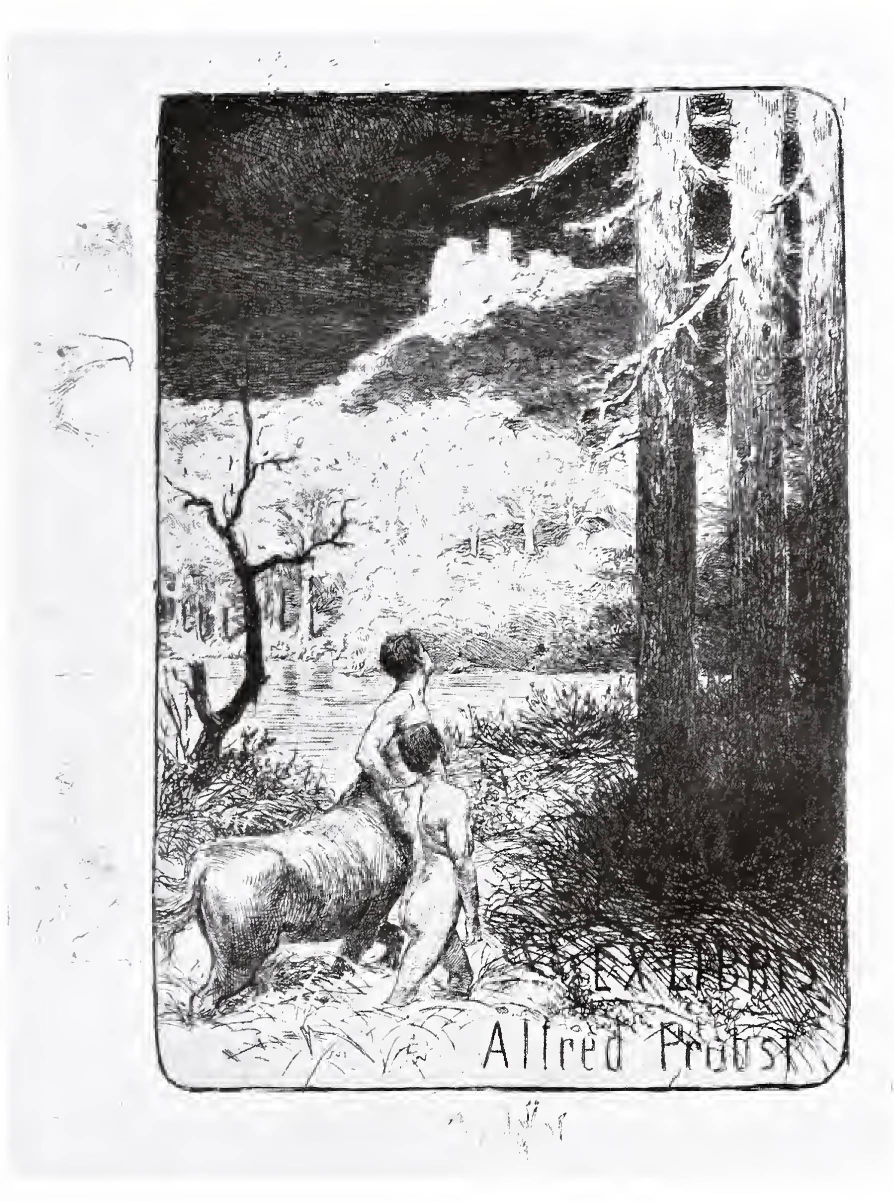
Eduard von Gebhardt

[illegible] Verhältnis, wenn auch zunächst nur eines kleineren Kreises, zum Exlibris. Man begnügte sich aber gar bald nicht mehr mit der Kenntnis und Bewunderung der alten Blätter, sondern man liess sich von geeigneten Künstlern für den eigenen Bedarf neue anfertigen. Dass diese ersten Exlibris unserer Zeit fast ausnahmslos heraldischen Charakter tragen, braucht keine weitere Erklärung, nachdem wir wissen, welchem Umstand sie ihre Entstehung verdanken. Und so kommt es denn, dass das moderne deutsche Exlibris erst rasch noch einmal alle Stadien seiner Entwicklung durchlief, ehe es zu jener Universalität, Selbständigkeit, Freiheit und Beweglichkeit gelangte, die wir heute an ihm bewundern. Der Bahnbrecher und Befreier aber, der es möglich machte, dass das Exlibris modern, d. h. ein Dokument unserer Zeit werden konnte, ist Josef Sattler, der weitberühmte Illustrator des Nibelungenliedes, der „Rheinischen Städtekultur“ usw., also ebenfalls ein Repräsentant retrospektiver Kunstübung. Aber merkwürdig genug: gerade diesem genialen Nach- und Neuempfinder des Mittelalters sollte es gelingen, das Tor zu sprengen, das in das Land der Zukunft führte. Seine „Deutsche Kleinkunst in 42 Bücherzeichen“,



Bruno Héroux
(Original-Holzschnitt)

erschienen 1895, ist der Hammer, mit dem er den folgenschweren Schlag führte. Stilistisch noch vollkommen im Banne Dürers und seiner Zeit, überrascht diese Serie von Musterexlibris doch durch einen völlig neuen Inhalt. Sattler zeigt nämlich hier — was ja verschiedene, u. a. auch Klinger, schon vor ihm, aber nicht mit dieser Konsequenz und programmatischen Absichtlichkeit getan haben —, wie man das Bibliothekzeichen auch ohne heraldische Requisiten in eine deutliche Beziehung zur Persönlichkeit des Besitzers zu bringen oder sonst für seinen Zweck geeignet zu machen vermag. Höchste Bewunderung verdient das eminente zeichnerische Können Sattlers. Seine Technik folgt



Bruno Héroux
(Original-Radierung)

zwar bis in das winzigste Detail den alten deutschen Meistern, und es lebt heute keiner, der sich so vollkommen in ihre Anschauungs- und Darstellungsweise eingelebt hätte. Trotzdem kann von einem blossen Kopieren oder Nachahmen keine Rede sein. Übrigens hat sich der Stil Sattlers in seinen späteren Arbeiten immer selbständiger, wenn auch auf der einmal gegebenen Basis, weiter entwickelt. Ganz besonders muss noch auf die entzückende Feinheit und tonige Weichheit der Farben seiner älteren Blätter hingewiesen werden. Vorbildlich hiefür mögen die Aquarelle und kolorierten Federzeichnungen der Alten gewesen sein.

Von diesem Werke Sattlers also datiert, in der Hauptsache wenigstens, der eigentliche Aufschwung der modernen Exlibrisbewegung.*) Der Drang, sich von der Heraldik mitsamt dem Mittelalter zu emanzipieren, lag übrigens in jenen stürmischen Jugendtagen der neuen Kunst ohnehin in der Luft. So waren denn die Fesseln



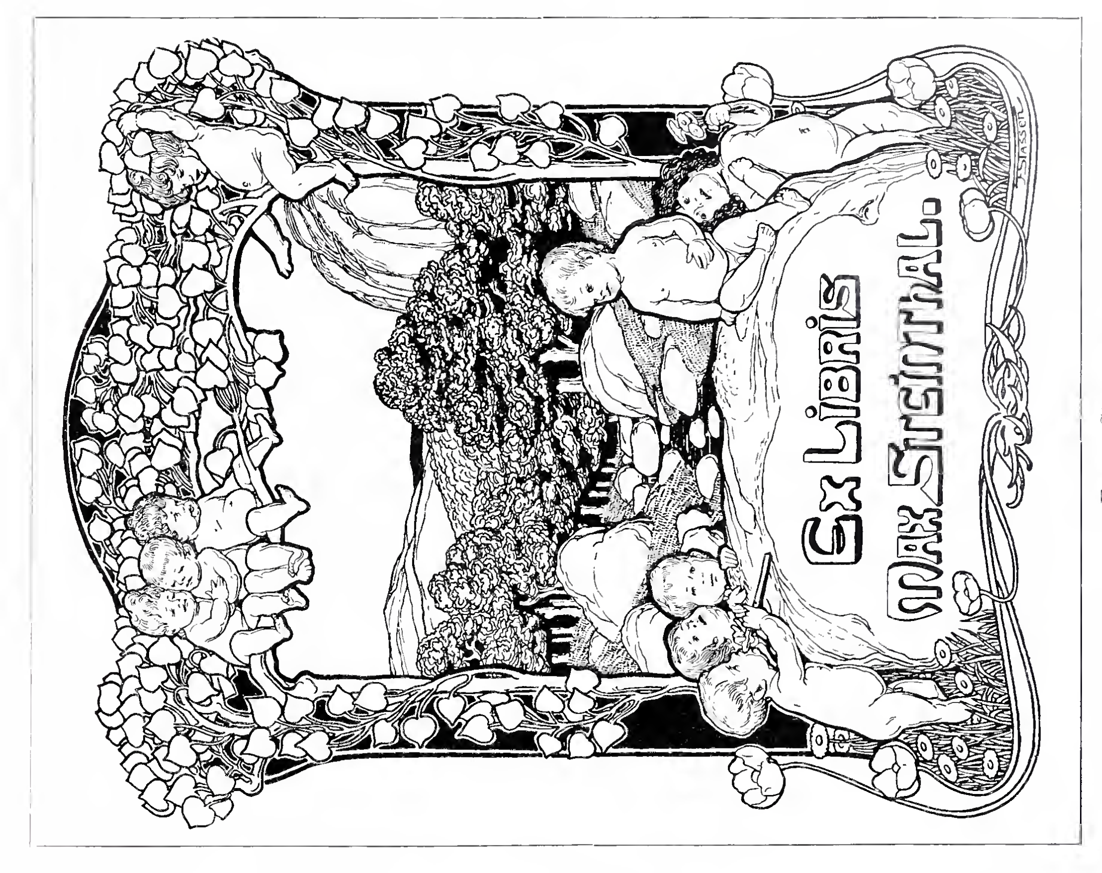
Bruno Héroux
(Original-Radierung)

*) Ausserordentlich viel schuldet das moderne Exlibris dem Grafen K. E. zu Leiningen-Westerburg †. Ohne seine aufopfernde und unermüdliche Werbearbeit unter den Künstlern und Laien wäre das deutsche Exlibris niemals zu so hoher Blüte gediehen. Auch Herr Regierungsrat W. von Zur Westen (Berlin) muss hier genannt werden; ich danke seiner weitverbreiteten Exlibrismonographie manche historische Tatsache.



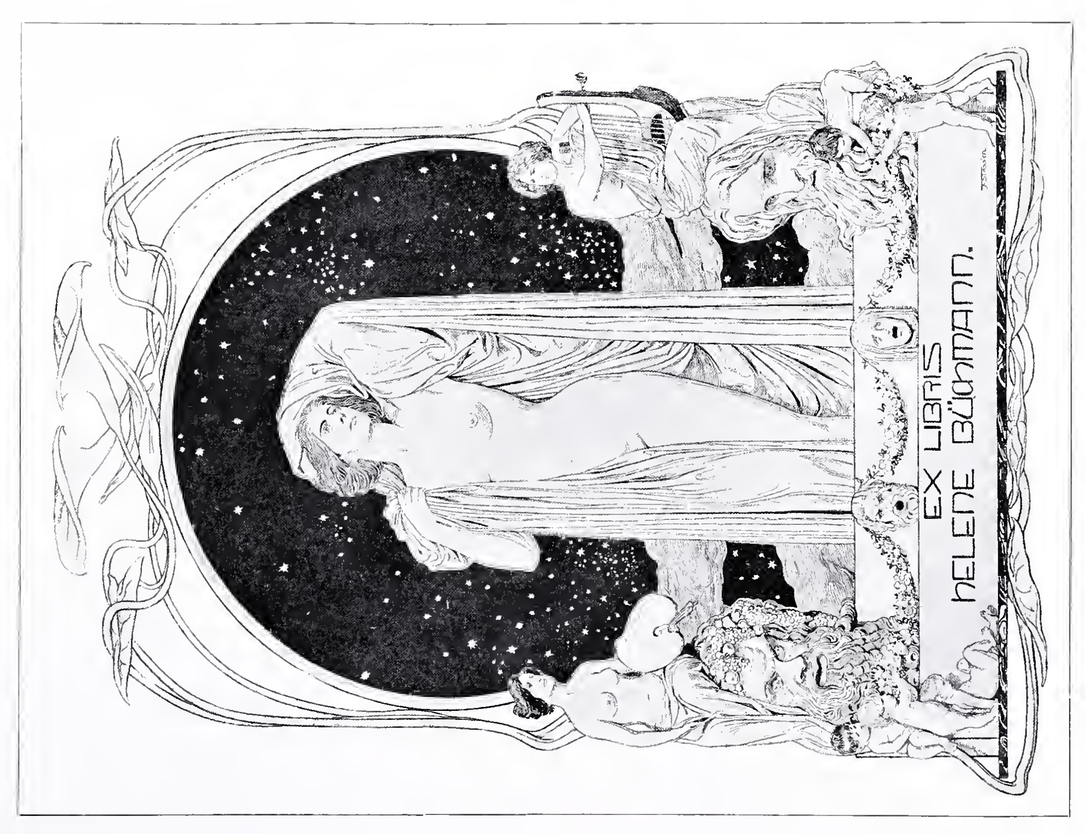


Alois Kolb
(Zwei Original-Radierungen)

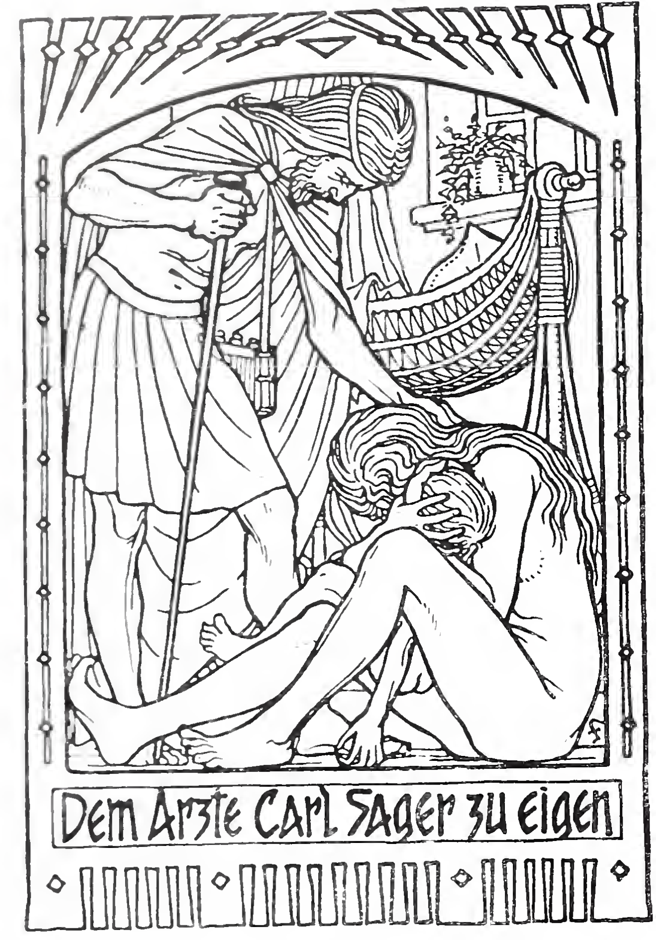




Franz Stassen



Franz Stassen



Fidus

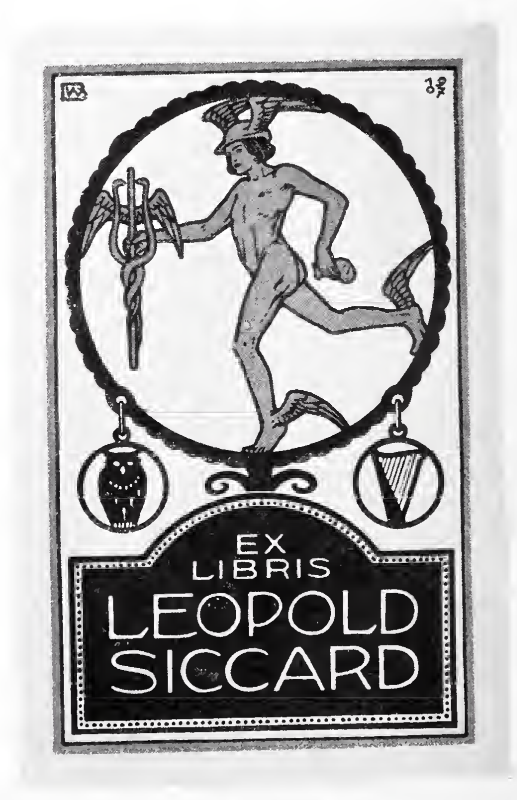


Fidus

der Heraldik bald und leicht und gründlich gesprengt und abgeschüttelt. Wappenexlibris entstanden und entstehen allerdings auch heute noch, und es findet sich manches treffliche Blatt darunter. Aber sie verschwinden fast vollständig in der ungeheuren, unübersehbaren Menge jener Exlibris, in denen sich die Künstlerphantasie nach Herzenslust frei ausleben kann. Manche finden nun freilich, dass diese Phantasie vielfach zu schrankenlos geworden ist, und beklagen es, dass immer mehr Bibliothekzeichen geschaffen werden, die in gar keiner oder doch nur in sehr lockerer und jedenfalls schwer deutbarer Beziehung zum Besitzer stehen. Man darf aber nicht vergessen, dass in den letzten Jahren in Deutschland eine grosse Zahl herrlich gedruckter und entzückend gebundener Bücher erschienen ist, die auch einen grösseren materiellen und ideellen Aufwand für das Exlibris ohne weiteres gerechtfertigt erscheinen lassen, und



Bernhard Wenig



Bernhard Wenig

dass ferner viele neuere Exlibris ihre kostbare Aufmachung, ihr Format und ihren mehr allgemeinen Inhalt dem Umstand verdanken, dass sie von Anfang an nicht als Exlibris im engeren Sinne, sondern als Kunstblätter schlechthin gedacht sind. Ausserdem hat auch der ungemein weitverbreitete „Sport" des Exlibrissammelns auf Form und Inhalt vieler Blätter und überhaupt auf die Zunahme der Exlibrisproduktion sehr stark eingewirkt. Viele, darunter manche von den schönsten „Bibliothek"-Zeichen, sind in erster Linie zu Tauschzwecken entstanden und oft nur in ganz wenigen Büchern zu finden. Logisch ist das nun freilich eigentlich nicht; aber wir haben uns hier weniger mit der richtigen Verwendung dieser Kleinkunstwerke als vielmehr mit ihrem künstlerischen Wert oder Unwert zu beschäftigen. Mit letzterem allerdings kaum allzuviel. Denn es soll nur von solchen ausgewählten Blättern und Künstlern die Rede sein, die das moderne deutsche Exlibris in hervorragender Weise repräsentieren.



Otto Hupp

Wie ich bereits erwähnt habe, ist das heraldische Exlibris heute, wenn es auch seine Bedeutung nicht ganz verloren hat, doch gründlich in den Hintergrund gedrängt worden, und es gibt sogar Sammler, die es aus ihren Mappen völlig verbannt haben. Sie tun sehr unrecht daran; denn was man aus dem an sich ja ziemlich nüchternen Wappenmaterial machen kann, wenn man der Künstler dazu ist, das hat besonders Otto Hupp (Schleissheim) gezeigt, der neben Sattler, Gebhardt und Barlösius † wohl der bedeutendste deutsche „Altertümler" unserer Zeit und ganz speziell auch der hervorragendste Heraldiker ist, den wir haben. Und zwar deshalb, weil er nicht nur absolut korrekt ist — das sind andere auch —, sondern weil er das Wappen zeichnerisch und malerisch so zu behandeln versteht, dass es den Wappenkundigen befriedigt, zugleich aber auch dem nur ästhetisch geniessenden und wertenden Laien eine Augenweide ist. Von dem überaus fruchtbaren Heraldiker Adolf Hildebrandt (Berlin) gibt es ebenfalls alte, heraldische Blätter, die von glücklichster farbiger Wirkung sind. Gut und sicher gezeichnet und in jeder Hinsicht „echte" und untadelige Exlibris sind sie übrigens alle. So ziemlich dasselbe gilt von den zahlreichen Bibliothekzeichen eines anderen Berliners, Emil Doepler d. J., dessen Exlibris für Kaiser Wilhelm II. ein hübsches Beispiel für seine gefällige, saubere und schulgerechte Manier ist. Von grosser Feinheit sind einige Kupferstiche, die Karl Leonhard Becker (Bonn) nach Entwürfen Doeplers u. a. ausgeführt hat. Bemerkenswert sind diese Arbeiten auch deshalb, weil der Kupferstich durch die Radierung fast ganz verdrängt worden ist und die Exlibris von Becker daher beinahe die einzigen modernen



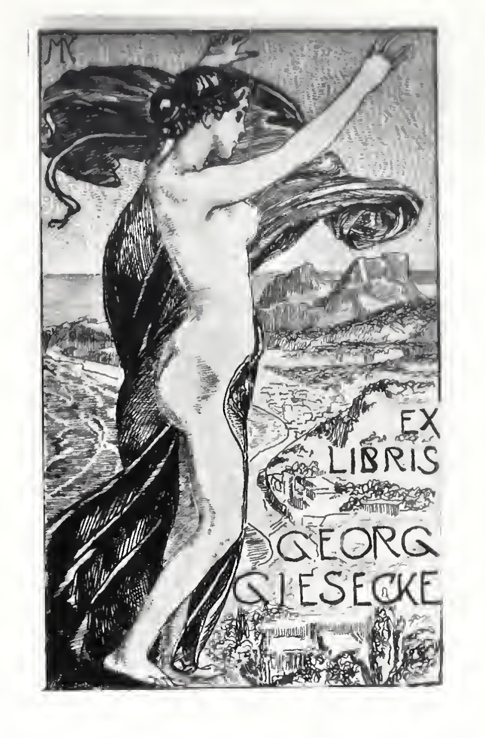
Max Bucherer
(Farbiger Original-Holzschnitt)
Aus Max Bucherer. Exlibris-Werk
(Carl Fr. Schulz, Verlag, Frankfurt a. M.)

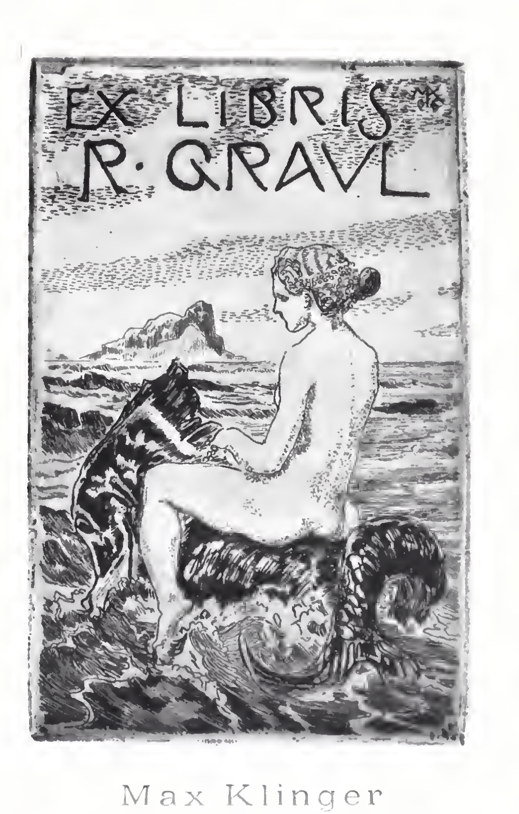
sind, die in Deutschland in dieser Technik hergestellt worden sind. Von weiteren, tüchtigen Heraldikern wären etwa noch zu nennen: Lorenz M. Rheude, Freiherr von Dachenhausen, H. Schmidt-Pecht, der Schweizer R. Münger, der Stuttgarter G. A. Closs, dessen Arbeiten sich durch fröhliche Frische der Farben auszeichnen, Paul Voigt (Berlin), dem wir auch einen Kupferstich danken, und besonders natürlich der Wiener Ernst Krahl, Österreichs bedeutendster Heraldiker, der eine sehr grosse Zahl wirkungsvoller, ungemein sorgfältig ausgeführter, von Altwiener Atmosphäre erfüllter Exlibris geschaffen hat. Von den meisten dieser Künstler gibt es auch zahlreiche, z. T. ganz vortreffliche, nichtheraldische Blätter.

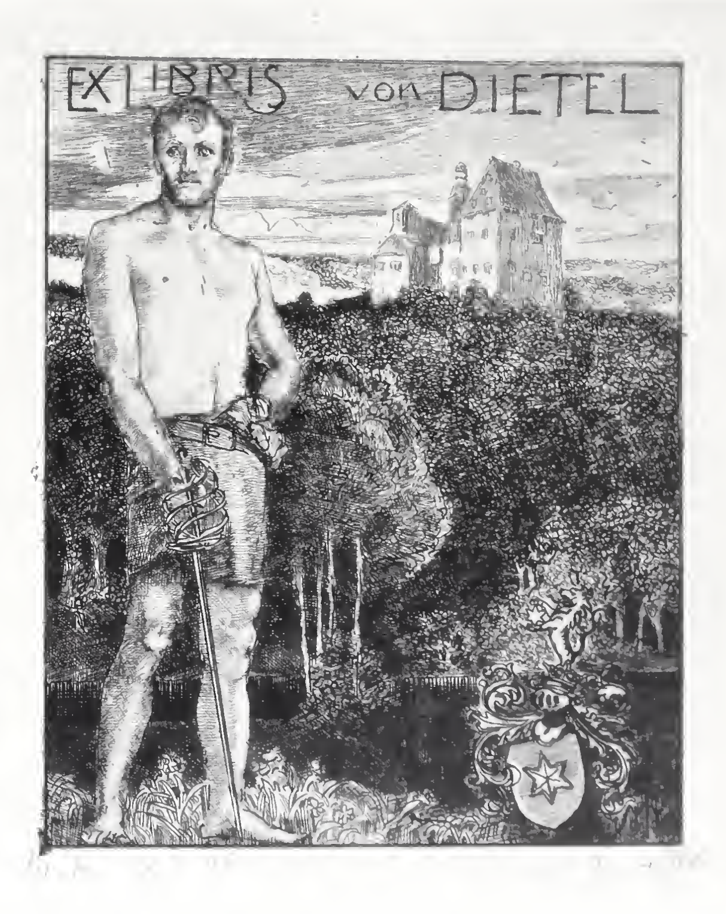
Die Freude am Mittelalter, die noch vor zwanzig Jahren der deutschen Kunst das Gepräge gab, hat zwar unter dem Einfluss der erstarkenden, neuen deutschen Kunst den grössten Teil ihrer werteschaffenden Energie eingebüsst. Trotzdem aber — und glücklicherweise — lebt sie in zahlreichen Herzen munter fort und wird, zum Heile der deutschen Kunst, sicherlich noch viele Perioden verstärkter Aktivität erleben. Unterdessen hält eine ganze Reihe trefflicher Künstler die Tradition aufrecht. Von einem der grössten, Sattler, sprachen wir schon. Neben ihm muss an erster Stelle der leider vor kurzem verstorbene Berliner Georg Barlösius genannt werden. Er ist durchaus kein Nachahmer Sattlers, wie man zuweilen hören kann. Er spricht allerdings dieselbe altertümliche Sprache, aber einen ganz anderen Dialekt und illustriert in allem und jedem die sachlichere norddeutsche — märkische — Art, während der Oberbayer Sattler den süddeutschen Fabulier- und Schwarmgeist in keinem Blatte verleugnet. Wenigstens nicht in seinen älteren. Später hat sich dann allerdings das Verhältnis beinahe umgekehrt: Sattler ist immer kühler, Barlösius dagegen immer frischer und farbenfroher geworden. Die Vorbilder von Barlösius mögen die handkolorierten, alten Holzschnitte gewesen sein. Derbe Strichführung und kräftige Farben, die bald schwer und düster, weit häufiger aber, dank der unvermittelten Nebeneinanderstellung eines ungebrochenen Rot, Blau, Grün und Gelb, festlichheiter und eminent dekorativ wirken, dabei eine rege Phantasie und sauberste zeichnerische Durchbildung: das sind die wesentlichsten Charakteristika



Alfred Peter
(Farbiger Original-Holzschnitt)







EX LIBRIS JVLIVS KLENGEL

Max Klinger

(Original-Radierungen)

Phot. F. Hanfstaengl, München





Stahlstich



Original-Steinzeichnung

Otto Greiner

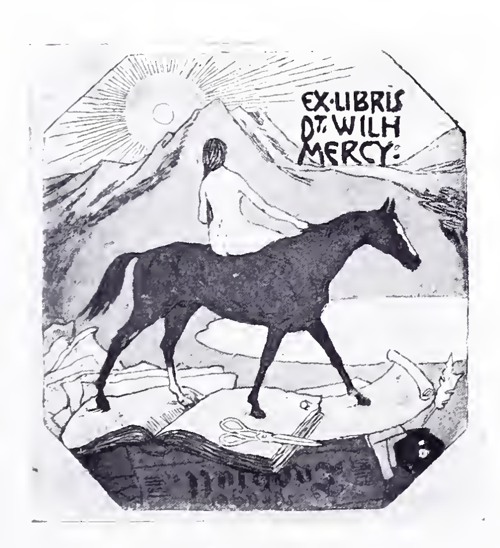
Phot. F. Hanfstaengl, München



und Vorzüge seiner Exlibris. Ein direkter „Abkömmling“ Sattlers ist wohl Paul Voigt (Berlin), dessen Blätter gut gezeichnet und auch sonst sehr gefällig und zweckdienlich sind. Ein Eigener ist dagegen wieder Rudolf Schiestl (München), in dessen Blättern bäuerliche Derbheit, Naivität und der Humor der Münchener Bauernkirchweihen und Künstlerredouten eine ungemein sympathische Mischung eingegangen haben. Technisch mögen seine kräftig-bunten Exlibris bald an Holzschnitte, bald an alte Kirchenfenster erinnern. Noch mehr ist das letztere bei den feierlichen, streng stilisierten Exlibris des Gotikers Melchior Lechter (Berlin) der Fall. Ganz merkwürdig ist die Vermählung barocker Elemente mit der Formenwelt des Mittelalters, wie wir sie bei Julius Diez, einem der hoffnungsvollsten Jungmünchener Talente, vollzogen finden. Seine ziemlich zahlreichen Exlibris gehören zu den besten, die existieren. Sie sind fast alle von hervorragender dekorativer Wirkung, ungemein straff und geschlossen in der Komposition, zuweilen phantastisch-feierlich, immer aber geistreich und nicht selten witzig; mit einem Worte: durch und durch künstlerisch, ohne



Emil Orlik
(Farbige Original-Lithographie)



Emil Orlik
(Original-Radierung)



Emil Orlik
(Farbiger Original-Holzschnitt)



Emil Orlik
(Farbiger Original-Holzschnitt)

jedoch den Zweck, dem sie dienen sollen, auch nur einen Augenblick aus dem Auge zu verlieren. An das Ende dieser Gruppe will ich dann zwei Meister stellen, die zu den liebenswertesten der neueren deutschen Kunst gehören: Hans Thoma (Karlsruhe) und Eduard von Gebhardt (Düsseldorf). Die Exlibris Thomas tragen alle Merkmale von Gelegenheitsarbeiten an sich; trotzdem ist keines unter ihnen, das nicht bis in das letzte Winkelchen ein echter und ganzer Thoma, ein Dokument seiner Innigkeit und seiner urdeutschen Freude am Fabulieren und am Phantastischen wäre. Auch die Bibliothekzeichen Gebhardts spiegeln, vielleicht sogar, wenn es möglich ist, in noch viel höherem Grade wie jene Thomas, das ganze Wesen dieses gemütvollen Künstlers wieder. Welch eine Fülle, Kraft und Lebensnähe, welche Klarheit und Stärke und welch' ein helläugiger, mutiger Optimismus ist in diesen Blättern! Wie Bekenntnisse wirken sie. Und wie weiss Gebhardt die Menschen zu charakterisieren! Wie leben diese Köpfe — keiner ist wie der andere —, wie ausdrucksvoll sind die Augen, die Bewegungen, die Gebärden! Was verschlägt es da, dass diese Exlibris vielfach mehr den Eindruck von verkleinerten Bildern als von dekorativen Bibliothekzeichen machen?



Hubert Wilm

Wir wenden uns nun einer Gruppe von Exlibris zu, für die ein Zweifaches besonders kennzeichnend ist: das Vorherrschen allegorischer und symbolischer Darstellungen und die Tatsache, dass fast immer der nackte menschliche Körper im Mittelpunkt der Komposition steht beziehungsweise Träger der „Idee" ist. An erster Stelle muss hier Max Klinger (Leipzig) genannt werden. Auch dieser Künstler, wohl der grösste und universellste von allen, die heute in Deutschland leben, hat von jeher Musse gefunden, Exlibris zu ersinnen, und zwar sind alle seine Blätter Radierungen, also Arbeiten in jener graphischen Technik, die durch Klinger erst wieder zu so ungeahnter, selbständiger Bedeutung gediehen ist und die auch in der Welt des Exlibris gegenwärtig das höchste Ansehen geniesst. Bewundernswert ist die Monumentalität, die Klinger auch diesen kleinen Gelegenheits- und Erholungsarbeiten zu verleihen weiss. Es ist immer etwas Feierliches, Über- und Aussermenschliches, man möchte sagen Göttergleiches in seinen, den antik-hellenischen Typus tragenden Gestalten. Als Staffage verwendet der Künstler besonders gerne die griechische Landschaft und das Meer. Erstaunlich ist die mit den einfachsten Mitteln erstrebte und auch erreichte Weiträumigkeit seiner Kompositionen, und nicht ihr geringster Vorzug ist es, dass sie zwar tief und gross gedacht und geschaut sind, aber trotzdem gar nicht verstiegen und unbegreiflich, im Gegenteil, höchst natürlich, ruhig und einfach — wie alles wahrhaft Grosse — wirken. Das Grundmotiv fast aller

Exlibris Klingers ist die Schönheit in jeder Form, und auch sein inniges Verhältnis zur Musik hat einigen Blättern Reiz und besondere Intimität verliehen. Neben und mit Klinger pflegt man schon seit Jahren in einem Atem den in Rom lebenden Leipziger Otto Greiner*) zu nennen. Und ganz gewiss nicht ohne Berechtigung; denn die Ideale Greiners sind denen Klingers sehr nahe verwandt. Die Antike ist auch seine Welt, und sein Stil ist, so persönlich und selbständig er auch sonst im Ganzen wie im Einzelnen ist, ohne das Klingersche Vorbild kaum denkbar. Doch ist seine Art wärmer, gewissermassen erdennäher wie die des „Olympiers“ Klinger. Greiner hat nur ganz wenige Exlibris (in Lithographie, Stich und Radierung) geschaffen, aber fast jedes ist formal wie inhaltlich ein Meisterwerk und kaum zu übertreffen. Einen Platz in der Nähe dieser beiden „Klassiker“ verdient heute schon ein dritter Leipziger, Bruno Héroux, von dem man ausserhalb der Exlibrisgemeinde leider noch immer recht wenig weiss und kennt. Kein Wunder allerdings; denn der grösste Teil seines graphischen Werkes besteht aus Bibliothekzeichen. Héroux beherrscht so ziemlich alle Techniken, die für das Exlibris in Frage kommen, in hervorragender Weise. Er ist ein Meister der Lithographie, des Holzschnittes (richtiger: Holzstiches), dem



Willi Geiger

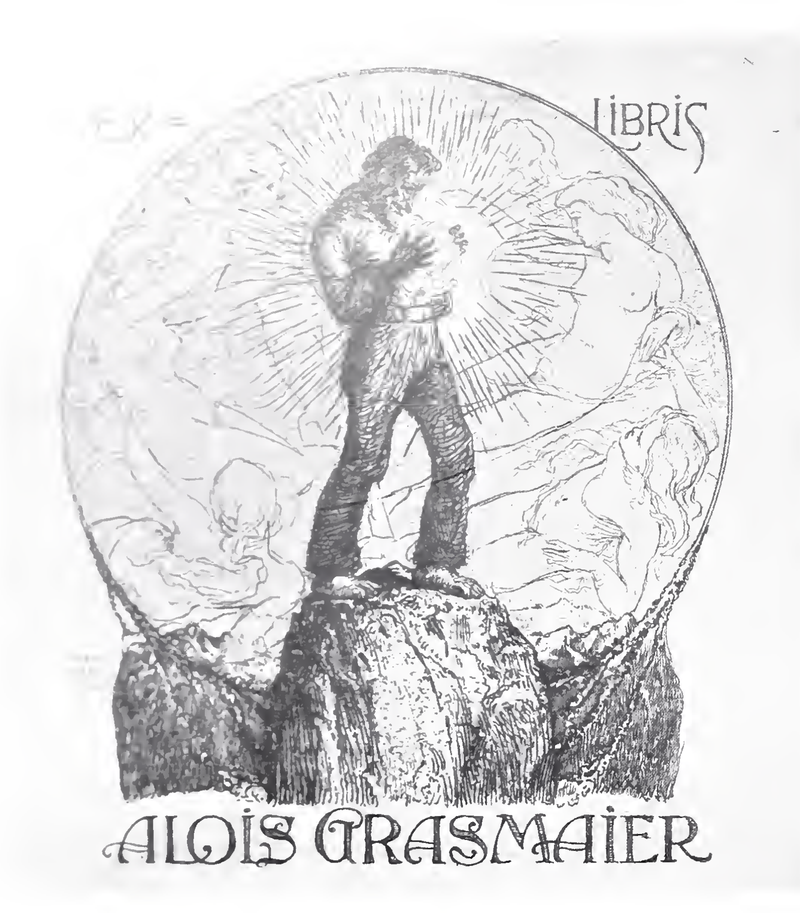
*) Um Sammlern und sonstigen Interessenten erfolglose Anfragen zu ersparen, machen wir darauf aufmerksam, dass das Exlibris für Frln. M. Brockhaus (siehe die betr. Tafel) von ihr unter keiner Bedingung zu erhalten ist.



Willi Geiger

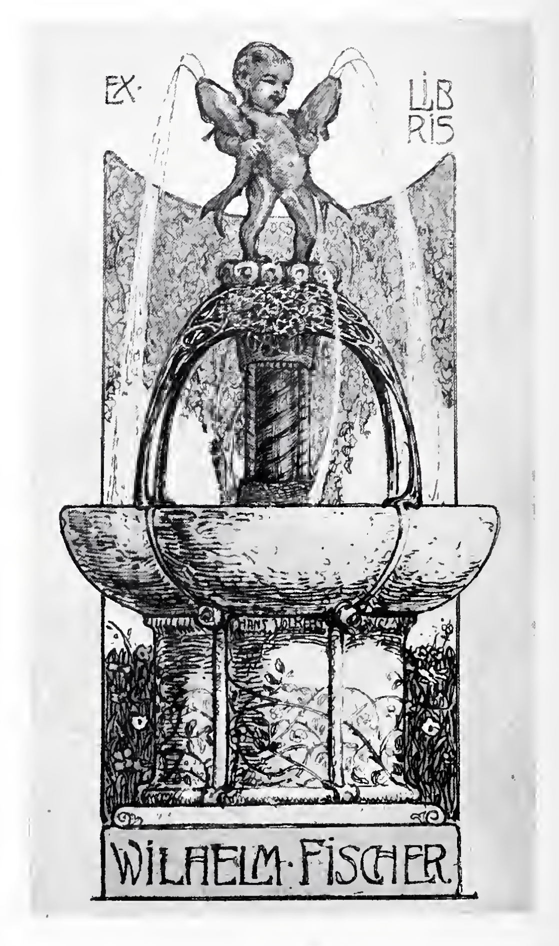


Willi Geiger



Hans Volkert
(Original-Radierung)

er ganz besonders eigenartige und starke Wirkungen abgewinnt, und der Radierung einschliesslich der Aquatintamanier, und seine Arbeiten, vor allem seine Akte, sind von einer Feinheit der Zeichnung und anatomischen Genauigkeit des Details, wie man sie heute nicht allzu häufig findet. Der ideenreiche Künstler hat sich in den letzten Jahren zu immer grösserer Freiheit des Stils durchgerungen. Besondere Erwähnung verdienen die entzückenden geistvollen Remarques auf seinen radierten Exlibris. Übrigens gehören manche von den Arbeiten Héroux' bereits zu jener Gattung von Exlibris, die eigentlich zu kostbar und anspruchsvoll sind, als dass sie noch für dekorative Buchmarken gelten könnten. Weit mehr noch ist dies bei den Radierungen des ebenfalls in Leipzig wirkenden Wieners Alois Kolb der Fall. Man hat stets das Gefühl, dass diesem ausgezeichneten, einsame Wege wandelnden Künstler eine Kupferplatte in normaler Exlibrisgrösse nicht Raum genug zum Sichausleben lässt. Sein wuchtiger Strich, seine harte und derbe Art, Körper und Köpfe zu modellieren, und seine jeder Weichheit und Süsslichkeit abholde Natur prädestinieren ihn zu ganz anderen Aufgaben, als es die dekorative Kleinkunst ist. Trotzdem lassen sich seine grosszügigen Blätter nicht mehr aus dem Ensemble der deutschen Exlibris wegdenken; denn deutsch sind sie gewiss in besonders hohem Grade, und als geistvolle und auch technisch originelle und wirkungsvolle Kunstblätter können sie ohnehin nie ihren Wert verlieren. Auch die vielfach allzu überladenen und gesucht-tiefsinnigen Kompositionen von Franz Stassen (Berlin) gehen im allgemeinen weit über



Hans Volkert
(Original-Radierung)

das hinaus, was von einem Exlibris verlangt werden kann. Doch ist Stassen jedenfalls ein überaus gewandter Aktzeichner, und manchmal, wenn er sich konzentriert oder einfache Motive gestaltet, gelingen ihm sogar Exlibris, die den besten zugezählt werden müssen. Eine Reihe ganz ausgezeichneter Exlibris verdanken wir dann noch dem vielverkannten Malerpoeten und Bekenner Hugo Höppener-Fidus (Berlin). Seine Kunst ist dargestellte oder angewandte Ethik, und der menschliche Körper ist ihm der Träger und Ausdruck starker, edler und reiner Empfindungen. Dabei ist Fidus ein trefflicher Zeichner, der stets mit wenigen Mitteln eine eminent geschlossene, zwingende dekorative Wirkung zu erreichen weiss.



Alfred Soder
(Original-Radierung)
Aus Alfred Soder. Exlibris-Werk
(Carl Fr. Schulz, Verlag, Frankfurt a. M.)

Dieses zuletzt genannte Moment ist das gemeinsame Kennzeichen einer überaus grossen, man kann sogar sagen der grössten Gruppe moderner Exlibriskünstler, von der nun die Rede sein soll. Von älteren Künstlern gehören zunächst Otto Eckmann (Berlin) † und M. Dasio (München) hieher, deren Blätter richtige, einfache „Buchmarken“ sind. Eine grosse Anzahl solcher kleiner, aber mit unfehlbarem Instinkt für das Erforderliche entworfener Blätter trägt den Namen Bernhard Wenig (München). Sie drängen sich nicht vor, wollen nichts besonderes sein, erfüllen aber aufs beste ihren Zweck und sind dabei ganz und gar nicht phantasielos oder nüchtern. Ähnliches kann von den meist farbigen Blättern von Hubert Wilm (München) gesagt werden, die trotz der Jugend des Künstlers schon einen ganz persönlichen, straffen und konzisen Stil haben. Nicht jedermanns Sache dürften die zwar virtuos gezeichneten, aber doch recht kühl-abstrakten Exlibris von M. E. Lilien (Berlin) sein. Noch mehr gilt dies von den Blättern von Vrieslander, Zarth, Bayros u. a., die mehr oder weniger unter dem Einfluss Beardsleys stehen und von des Gedankens Blässe allzusehr angekränkelt sind. Auch Willi Geiger (München) steht dieser Gruppe nicht allzu ferne; aber er überragt doch alle seine „Verwandten“ heute schon um Haupteslänge durch die Originalität seines Stils, der wie vom Mond heruntergeholt scheint und doch unzweifelhaft die logisch-notwendige Ausdrucksform eines von seltsamsten Visionen erschütterten Künstlergeistes ist. Es ist etwas Diabolisches in seinem Wesen, und die Erotik ist der cantus firmus, der durch einen grossen Teil seiner Schöpfungen gellend klingt. Das Bizarre,

das der Kunst Geigers das Gepräge gibt, ist auch den Exlibris Fritz Erlers (München), zum Teil wenigstens, eigen. Diese geistvollen lithographierten Blätter stehen am Anfang der Laufbahn dieses Künstlers, weisen aber bereits alle Stilmerkmale des späteren Bahnbrechers der modernen dekorativen Malerei auf. Sehr reizvoll wirkt bei einigen die aparte Farbengebung. Der weitaus bedeutendste Meister dieser Gruppe ist aber unstreitig der jetzt in Berlin wirkende Prager Emil Orlik. Man kann die zahlreichen Exlibris dieses Künstlers geradezu als Musterbeispiele dafür hinstellen, wie heute ein gutes dekoratives Bibliothekzeichen aussehen soll. Sie sind fast alle von einem Format, das sie auch für die kleinsten Bücher noch geeignet macht, und dabei immer in erster Linie dekorativ. Der Name wird deutlich hervorgehoben, in neuerer Zeit auch noch durch monogrammartige Wiederholung der Anfangsbuchstaben, und die Beziehung zum Bucheigentümer ist stets ebenso ungesucht wie geistreich-prägnant. Höchst eigenartig ist bei diesem Künstler die Mischung aus slavisch-sentimentalen und pariserisch-pikanten Elementen, zu denen als dritter, wichtiger Faktor noch die für Orlik besonders charakteristisch gewordene Beeinflussung durch japanische Vorbilder kommt. Als Techniker ist Orlik, ähnlich wie Héroux, auf allen Gebieten, sei es nun Lithographie, Radierung oder Holzschnitt, Meister. Besonders fein und geschmackvoll sind seine Farben, denen er zur Erhöhung des Reizes gerne Gold (auch Silber) gegenüberstellt. Gegenwärtig bevorzugt er den Farbenholzschnitt, und es ist zu vermuten, dass er auch auf diesem Gebiete Pfadfinder und Führer sein wird. Es scheint übrigens, dass im Publikum das Interesse für den ausserordentlich dekorativen und gewiss sehr zukunftreichen farbigen Originalholzschnitt im Zunehmen begriffen ist. Wir kennen bereits eine ganze Reihe von jüngeren Künstlern (in München, Wien, Berlin und anderswo), die Treffliches in diesem „Genre“ geleistet haben. Ganz besonders müssen hier zwei Baseler genannt werden: Max Bucherer und Alfred Peter, letzterer ein Autodidakt, dem ganz entzückende Farbenzusammenklänge gelungen sind, ersterer ein Meister der strengen dekorativen, mit den einfachsten malerischen und zeichnerischen Mitteln erzeugten Formel; beide vorwiegend Landschafter und Poeten von Grund aus. Selbstverständlich hat Orlik, wie Sattler, Geiger u. a., schon vielfach Schule gemacht; Hugo Steiner-Prag ist von den älteren, Huldschinsky (Berlin) von den neueren vorzugsweise neben ihm zu nennen. Auch B. Pankok (Stuttgart) gehört in seine Nähe; doch führt von ihm auch eine Linie zu Klinger und zu Erler.

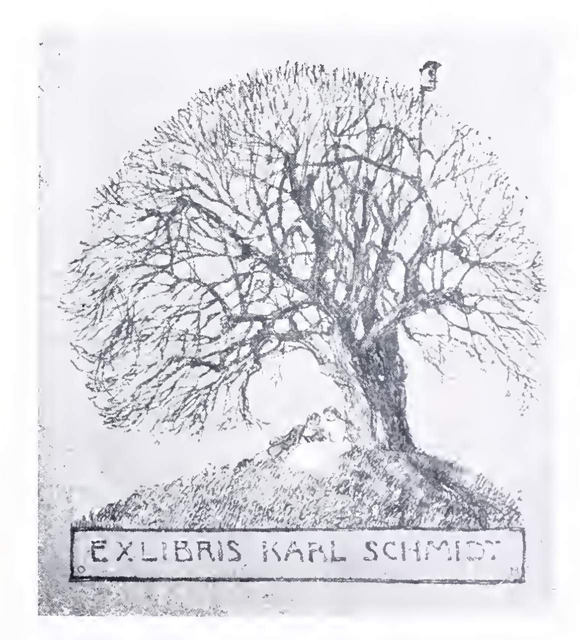
EX LIBRIS ERNST ROSE BERGEDORF

Albert Welti
(Original-Radierung)



Oskar Graf
(Original-Radierung)

Dass in einem Aufsatz, der vom deutschen Exlibris handelt, auch die Lyriker und Romantiker nicht fehlen dürfen, ist selbstverständlich. Und es mag nicht wenige geben, denen die Künstler dieser Gruppe die nächsten an ihrem Herzen sind. Da ist zunächst Heinrich Vogeler (Worpswede). Was dieser einzigartige, urdeutsche Künstler in seinen radierten Exlibris gegeben hat, gehört zu dem Schönsten, Poesievollsten und Zartesten, was jemals von deutschen Händen dem weichen Kupfer anvertraut worden ist. Vogelsang und Frühlingsduft, Frauenminne und träumerische Hingebung an die Natur und an alles Schöne: das sind die Grundtöne des Akkordes seiner Kunst. Und nur zuweilen wirft das Tragische einen Schatten in das Paradies dieses Idyllikers. In seine Nähe darf man, trotz seiner Jugend, bereits den Berliner Hanns Bastanier stellen. Auch er ist Romantiker, Träumer und Lyriker, nur vielleicht ein klein bischen schwerer von Geblüt. Dies verrät sich besonders in der Kompliziertheit der Ideen vieler seiner Exlibris. Aber welche Fülle des positiven Schönen hat er uns doch schon gegeben! Keines seiner Blätter (es sind ausschliesslich Radierungen) gleicht dem andern; stets gebiert die neue Aufgabe auch eine neue, überraschende Form. Wie prachtvoll aufgebaut sind diese Kompositionen, wie sorgsam (fast allzu ängstlich manchmal) bis ins kleinste durchgearbeitet, und welch' überraschende Effekte weiss Bastanier durch die Kombination von zwei oder drei Farbentönen zu erzielen! Auf dem Gebiete der Farbenradierung ist er ohne Zweifel einer von jenen, die Schule zu machen berufen sind. Und man wird gut tun, diesen jungen Meister gar wohl im Auge zu behalten. Ein sehr liebenswerter, ideenreicher Künstler von grossem technischem Können ist auch Hans Volkert (München), der in manchem an Vogeler erinnert, aber doch seinen eigenen, feinen, frauenzarten Ton hat. Ferner möchte ich hier den Baseler Alfred Soder nennen, der in einer Serie radierter Exlibris glänzende Proben eines vielversprechenden Talentes gegeben hat. Auch er ist im Grunde seines Herzens Lyriker, doch steht ihm zuzeiten ein pathetischer Ton recht wohl an. Erstaunlich ist seine rasch erworbene technische Reife. Ganz besondere Kostbarkeiten sind die fünf radierten Exlibris des Romantikers Albert Welti (Bern), eines Fabulierers von Gottes Gnaden, wie wir vielleicht seit Schwind keinen



Otto Blümel
(Farbige Original-Lithographie)



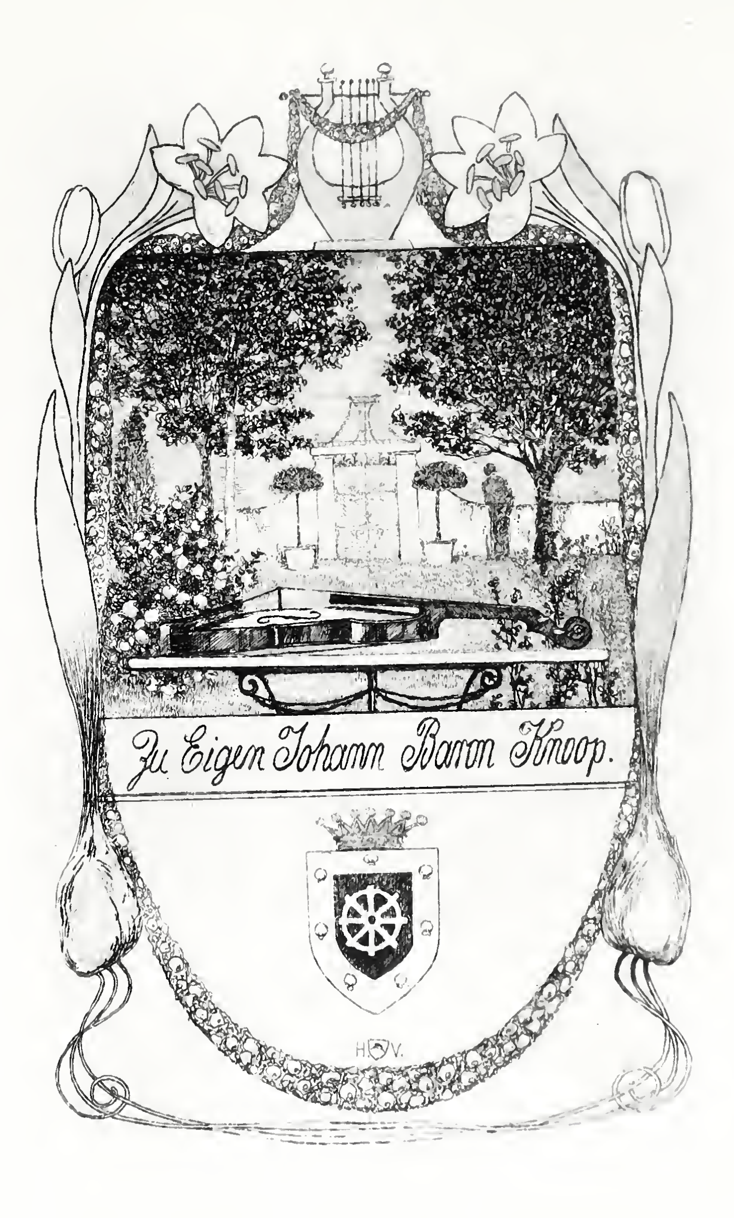
Alfred Cossmann
(Original-Radierung)

mehr hatten. Auch ein anderer Schweizer, E. Kreidolf (München), muss an dieser Stelle erwähnt werden. Ebenso darf man vielleicht den trefflichen Radierer Oskar Graf (München) hier anreihen. Ganz köstlich sind die biedermeierlich-anmutigen, stimmungssatten Exlibris, die Otto Blümel (München) lithographiert oder in Holz geschnitten hat; besonders dem Lithographiestein weiss dieser Künstler Effekte von ungekannter Weichheit abzugewinnen. Viel Gutes und Hübsches danken wir ferner u. a. Mathilde Ade (München), Fritz Schumacher (Dresden), Bek-Gran (Nürnberg). Auch Franz von Stuck (München) hat bemerkenswerte dekorative Exlibris gezeichnet.

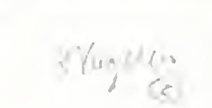
Das Lyrische, Weiche, Spielerische und, wenn man so sagen darf, Musikalische dieser Gruppe finden wir mutatis mutandis bei vielen Wienern wieder. Sie sind fast alle Schüler des Meisters der Radiertechnik, William Unger, der allerdings selbst nur drei Exlibris geschaffen hat. Sehr sympathische Blätter besitzen wir von Anton



Alfred Cossmann
(Original-Radierung)







EX LIBRIS ADELE WOLDE

Heinrich Vogeler

(Original-Radierungen)

Phot. F. Hanfstaengl, München







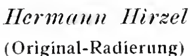
Hanns Bastanier

(Zweifarbige Original-Radierungen)

Phot. F. Hanfstaengl, München



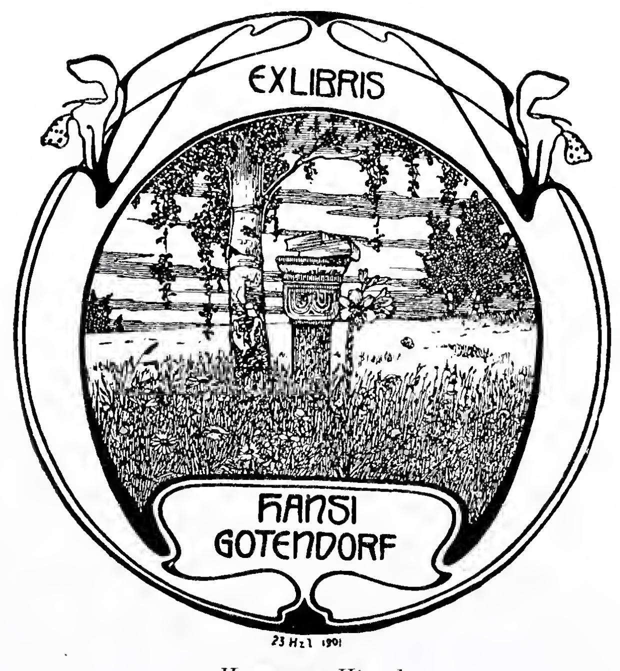



Hermann Hirzel
(Original-Radierung)



Hermann Hirzel
(Original-Radierung)

Kaiser, A. Steininger u. a. Auch Künstler wie Jettmar, Schmutzer u. a. haben Exlibris radiert. Einer der liebenswürdigsten von den Wienern ist aber wohl Alfred Cossmann. In ihm lebt noch die gute Altwiener Tradition, das, was wir im „Reich“ auch heute noch — trotz Sezession — als spezifisch Wienerisch schätzen. Sein Bestes gibt er in der Porträtradierung nach Vorlage, und so sind denn auch seine Blätter mit den wunderbar fein radierten Bildnissen Schuberts, Wagners, Bruckners, Rembrandts die Perlen seiner Exlibrisserie. Doch ist ihm, besonders wenn er unbeeinflusst schaffen konnte, gelegentlich auch eine „freie“ Komposition ganz hervorragend geglückt. Ein sehr lieber Künstler voll Biedermeierzartheit ist noch zu nennen: der in München lebende Wiener Otto Tauschek. Es gibt radierte Blätter von ihm, die von Vogeler sein könnten.



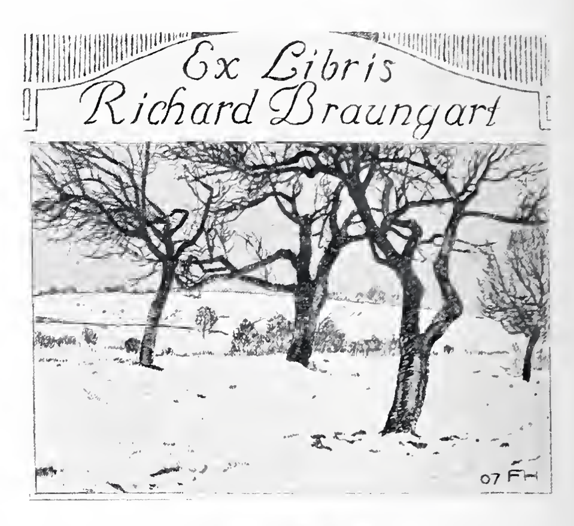
Hermann Hirzel

Zum Schlusse muss noch mit einigen Worten einer sehr umfangreichen Gruppe gedacht werden,



Emil Anner
(Original-Radierung)

die ebenfalls eine deutsche, in der Naturseligkeit des Germanen begründete Spezialität ist: ich meine das Landschaftsexlibris. Bei dieser Gattung handelt es sich darum, dass es dem Künstler glückt, dem landschaftlichen Motiv, das durch heimatliche Anklänge leicht in unmittelbare Beziehung zum Buchbesitzer gebracht werden kann, durch irgendwelche künstlerische Mittel einen dekorativen Charakter zu geben. Vortrefflich hat dies Hermann Hirzel, ein Schweizer, der lange Jahre in Berlin gewirkt hat, verstanden. Der Kern der meisten seiner Exlibris ist eine Landschaft in realistischer, manchmal auch leicht stilisierter Darstellung; zusammengehalten wird dieses Mittelbild fast immer durch eine Umrahmung aus stilisierten Pflanzenornamenten. Am schönsten sind wohl seine Radierungen; seine überaus zahlreichen Schwarz-Weiss-Blätter sind sehr ungleich; eine Anzahl von ihnen aber kann ohne weiteres als Musterbeispiel des dekorativen Landschaftsexlibris gelten. Ein eminenter Landschafter, wenn auch in einem anderen Sinne wie Hirzel, ist Otto Ubbelohde (Gossfelden bei Marburg). Sein Pathos nähert sich dem Klingers, und man beachte, wie bei ihm die Landschaft ganz in grosse dekorative Formen aufgelöst ist. Von Ubbelohde gibt es übrigens auch treffliche figürliche Exlibris. Ganz entzückende, feine und stimmungskräftige kleine Landschaften danken wir dem Stuttgarter Felix Hollenberg — man kann auf so winzigem Raum unmöglich mehr sagen wie dieser sehr beachtenswerte Künstler

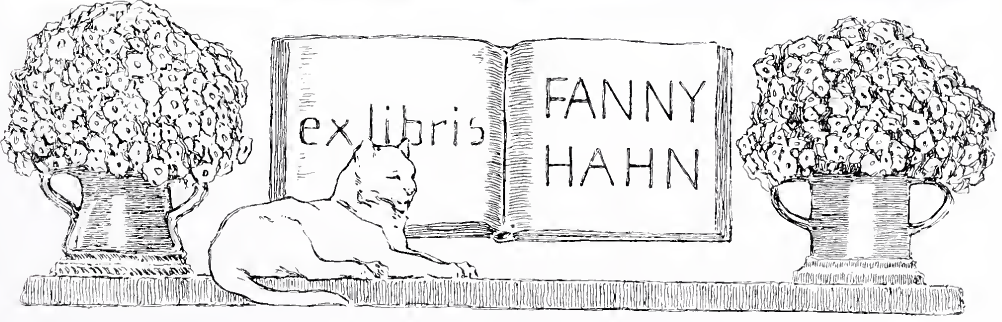


Felix Hollenberg
(Original-Radierung)



Richard Kaiser
(Original-Radierung)

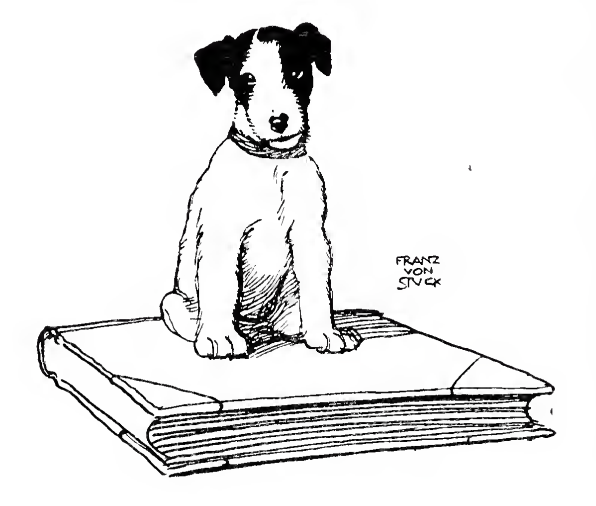




Otto Ubbelohde
(Original-Radierung)

— und dem Schweizer Emil Anner, in dessen stille, versonnene Art man sich freilich erst einfühlen muss. Treffliche landschaftliche Exlibris, zuweilen von ganz überraschender Eigenart, haben ferner Richard Kaiser (München), Adolf Schinnerer, Adolf Hildenbrand (Pforzheim) u. a. m. geschaffen. Auch von Helma Fischer-Oels (Breslau) entspricht einiges — allerdings nur der kleinste Teil ihrer Arbeiten — den Anforderungen, die an diese Art von Bibliothekzeichen nun einmal gestellt werden müssen. Und nicht zu vergessen: der in München lebende Westfale Willy Ehringhausen, der, neben manchem tüchtigen figürlichen Blatt, auch viele landschaftliche Exlibris von bester dekorativer Wirkung gezeichnet hat. Es mag übrigens hier noch erwähnt werden, dass manche Künstler das landschaftliche Exlibris durch Beifügung eines Buches und dergleichen auch äusserlich zu rechtfertigen suchen. So legt z. B. Hirzel vielfach ein Buch mitten in eine Wiese, oder er hängt ein Wappenschildchen in die Baumkrone. Das wirkt zuweilen recht glücklich, absolut nötig aber ist es nicht; denn die Hauptsache wird immer der dekorative Charakter des Exlibris bleiben.

So wären wir denn zu Ende, aber freilich bei weitem nicht am Ende der Materie selbst; denn die ist unerschöpflich. Und es bliebe nur noch ein Wunsch übrig: dass es nämlich diesen Zeilen — oder vielmehr dem illustrativen Teil dieser Publikation — gelungen sein möge, die Skeptiker zu Gläubigen zu machen und dem modernen deutschen Exlibris zahlreiche neue Freunde zu werben. Sollte dies der Fall sein, dann hätte diese Arbeit ihren Zweck so vollkommen erreicht, als man es sich nur wünschen kann.



EX LIBRIS

MARY STVCK



Stephan Sinding. Der Märtyrerfries der Jesuskirche in Valby
Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin W.

STEPHAN SINDING

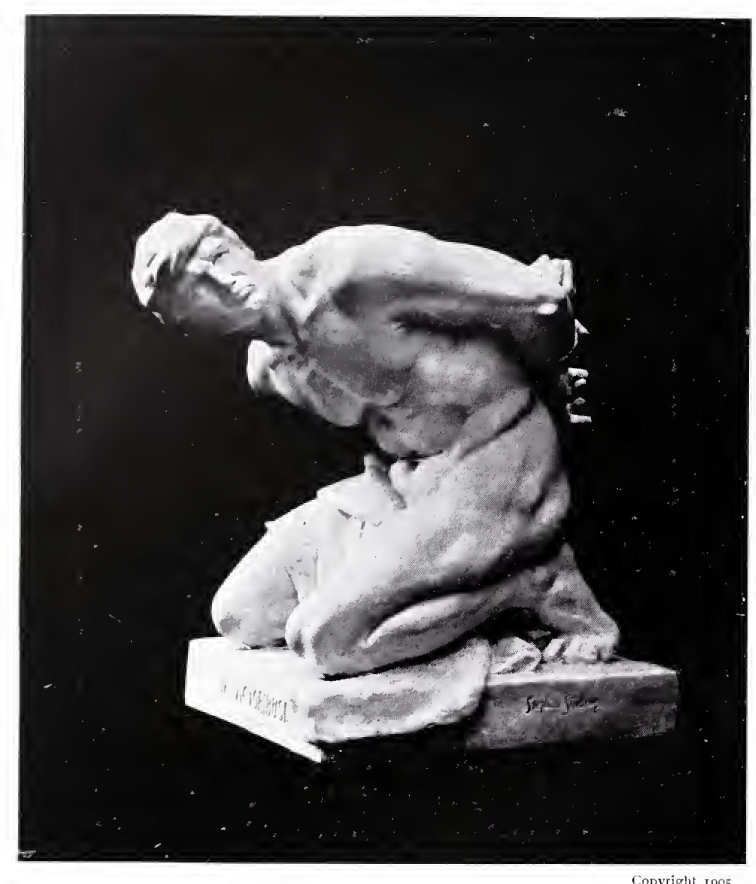
VON

GOTTFRIED NIEMANN

Die Plastiker unserer Zeit kann man zwei grossen Gruppen zuweisen. Auf der einen Seite stehen diejenigen, denen das Material die Hauptsache ist und die in der Wahl des Gegenstandes sich gelegentlich vielleicht nur durch die zufällige Gestalt eines schönen Marmorblocks bestimmen lassen; auf der anderen alle die, welche in dem ideellen, geistigen Inhalt das Wesentliche des Kunstwerks sehen. Freilich wird man gerade den grössten, wie Rodin, ihren Platz zwischen oder richtiger über beiden Gruppen anweisen müssen, aber bei den Theoretikern unserer Tage stehen die künstlerischen „Materialisten" ohne Zweifel höher im Kurse. Es gibt sogar Leute, die in dem Reflex gelben Lichts auf einem violetten Seidenkleid bei zufällig einfallender grüner Seitenbeleuchtung heute das Wesen der Kunst entdeckt zu haben glauben. (Man lese eifrig Meier-Graefe, um gleichfalls ein Jünger dieser Kunstanschauung zu werden.) —

Stephan Abel Sinding gehört der anderen Gruppe an.

Nachdem der in Drontheim, an Norwegens ernster Küste, in guten Verhältnissen geborene Künstler erst ziemlich spät seine Anlage zur bildenden Kunst erkannt, arbeitet er bei Albert Wolff in Berlin am Anfang der siebziger Jahre zunächst einige kleinere Figuren, die seine Liebe anfangs zur griechischen („Hermes"), dann aber vorzugsweise zur nordischen Mythologie („Völund") beweisen, — lauter Dinge, die in das Gebiet der alten, im Sterben begriffenen historisierenden Kunst gehören. Erst als er sich von diesen mythologischen Liebhabereien befreit, gelingt ihm der erste grosse Wurf, der „Sklave", das Bronzebild eines gefesselten, muskelstarken



Stephan Sinding. Sklave
Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W.

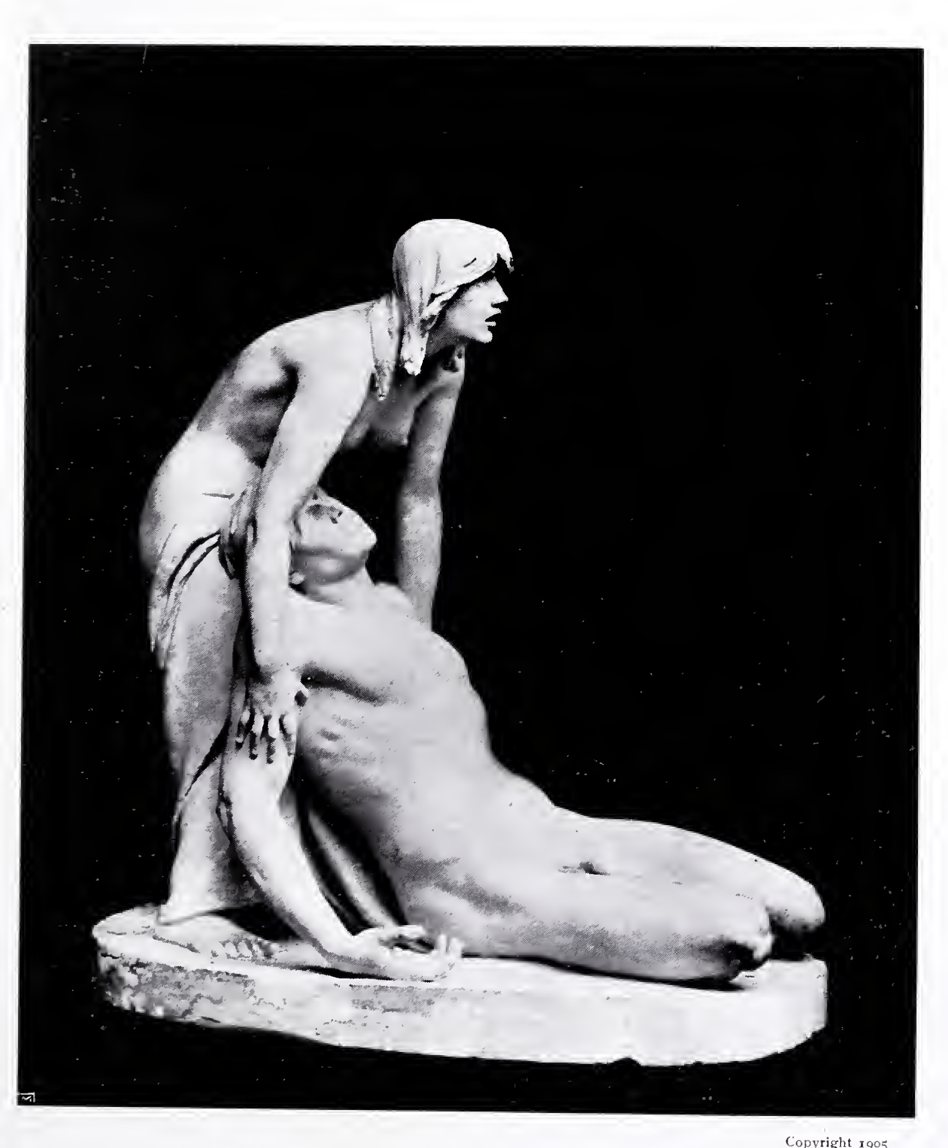
Jünglings, der, auf den Knien zusammengekauert, den wütenden Blick zu seinem Bezwinger emporwirft. Zusammen mit „Hermes“ und „Völund“ hatte Sinding diese in Christiania gearbeitete Bronzefigur als „Captif“ auf die Pariser Weltausstellung von 1878 gesandt und sie weckte dort berechtigtes Aufsehen. Der zweiunddreissigjährige Künstler hatte sich dem eigentlichen Ideal der plastischen Kunst, dem Menschen an sich, zugewendet. Wer wollte sich nicht an Michelangelos gefesselte Sklavengestalten erinnert fühlen! — Aber freilich, was den Franzosen diesen „Captif“ so schmackhaft machte, bildete seine Schwäche zugleich. Sinding selbst hatte das Werk „Revolte“ genannt und damit in charakteristischer Weise selber die Richtung bezeichnet, in der sich seine Kunst noch zehn Jahre lang weiterbewegen sollte. Es ist die Richtung auf das Theatralische. — Schon ehe Sinding den Sklaven schuf, hatte er einige Zeit in Paris studiert. Dort scheint ihm der Sinn für das theatralisch Gestellte etwa an den Werken eines Barrias aufgegangen zu sein, dessen „Premières funérailles“ in Paris 1878 mit dem Ehrenpreis des Salons ausgezeichnet wurden und dessen „Spartacus' Eid“ (zugleich mit Sindings Sklaven auf der 78iger Weltausstellung ausgestellt) schon 1872 im Salon zu sehen war.

Auch in Rom hat sich Sinding noch sechs Jahre aufgehalten, und hier schuf er die „Barbarenmutter, die ihren gefallenen Sohn aus der Schlacht trägt“. Vielleicht ist gerade durch dieses Werk, welches 1882 in Marmor fertig wurde, der dänische Brauer und Kunstmäcen Jakobsen auf unseren Künstler aufmerksam geworden. Jedenfalls verlegte Sinding 1883 seinen dauernden Wohnsitz nach Kopenhagen, das ihm seitdem zur zweiten Heimat ward. Der Danebrogorden, das dänische Bürgerrecht und der Professorentitel haben ihn später noch fester an diese neue Heimat gebunden. Vielleicht fand er auch gerade hier diejenige Atmosphäre, die er gebrauchte, — eine Vermittlung zwischen dem rauhen Ernst des nordischen Wesens und dem freien, lebensfrohen Charakter der romanischen Völker. Die Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen, die grossartige Schöpfung Jakobsens, hat seitdem fast allen seinen Hauptwerken ihre Hallen geöffnet. Nur die „Junge Frau mit der Leiche ihres Mannes“, ein späteres Bronzewerk aus dem Jahre 1892, das jedoch der ganzen Auffassung nach noch in die frühere Periode der theatralischen Pose hinein gehört und speziell der „Barbarenmutter“ direkt an die Seite

gestellt werden kann, hat in dem Königlichen Kunstmuseum der dänischen Hauptstadt Aufstellung gefunden.

Die „Barbarenmutter“ ist das älteste unter den Werken, die in Marmor für die Ny-Carlsberg-Glyptothek ausgeführt wurden. Ein zweites Marmororiginal beherbergt das Kunstmuseum zu Christiania.

Ebenso wie in dem „Sklaven“ versucht Sinding hier verhaltene Kraft und Leidenschaft zu geben, aber die übermässige Herausarbeitung der fleischlichen Weichheit, namentlich an dem Arm der Mutter, der sich um den Leichnam des Sohnes herumpresst, verrät leider, dass diese Kraft nur eine künstlich markierte ist. Sinding erkennt bald selbst, dass dergleichen gewaltsame Kompositionen, wie die „Barbarenmutter“, die übrigens stark an Barrias' schon erwähnte Gruppe der „Premières funérailles“ erinnert, den höchsten Zweck der Kunst nicht erfüllen. Die „Gefangene Mutter“, die mit auf dem Rücken gefesselten Händen ihr Kind säugt, stellt zwar gleichfalls noch einen theatralischen Vorwurf dar, aber sie will nicht mehr, wie die früheren Werke, Kraft markieren. Das weiche Gefühl des Mitleids, das sich im Thema wie in der Behandlung der Form ausspricht, enthüllt uns des Künstlers eigentliches Wesen schon weit aufrichtiger, und die Weichheit des Fleisches, die sich besonders wieder in der naturalistisch virtuosen Ausarbeitung der gequetschten Partien an der Achselhöhle, an dem von der Hand des Säuglings zusammengepressten Busen usw. offenbart, passt hier wirklich zu der Natur des Stoffs.



Stephan Sinding. Junge Frau mit der Leiche ihres Mannes
Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W.

Die Marmorgruppe der „Gefangenen Mutter“ hat Sinding 1884 geschaffen und auf Bestellung Jakobsens im Jahre 1887 für die Glyptothek in Marmor ausgeführt. Eine Wiederholung befindet sich in der Nationalgalerie zu Christiania. Auch als Statuette in Terrakotta ward das Werk behandelt.

Allen diesen früheren Arbeiten des Künstlers ist es gemeinsam, dass sie durch Vorführung mensch-



Stephan Sinding.
Das Björnson-Denkmal in Christiania
Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin W.



Stephan Sinding.
Das Ibsen-Denkmal in Christiania
Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin W.

licher Leiden auf Mitleid, auf Rührung beim Zuschauer und damit auf eine in eminentem Sinne ideelle, geistige Wirkung ausgehen. Allein die Leiden dieser Menschen sind durchweg künstlich vorbereitete, die sich aus bestimmten unglücklichen Vorfällen des Lebens (Tötung, Gefangennahme) erst ergeben.

Es ist möglich, dass Sinding gerade vor dem Allgemeinen, Gewöhnlichen hatte fliehen wollen, als er in diesen ersten Werken sich überall besondere Situationen, besondere Leiden für seine Personen schuf. Aber das Allgemeine, zwar nicht im Sinne des Gewöhnlichen, wohl aber im Sinne des Allgemein-Menschlichen, siegt bei dem reiferen Künstler.

Nachdem er in seiner auf Jakobsens Veranlassung unternommenen Rekonstruktion von H. E. Freunds „Ragnarökfries“ und im „Walhallafries“ (Kopenhagen, Glyptothek) noch einmal vorübergehend zu seiner alten Liebhaberei für die nordische Mythologie, für das „Historische“, zurückgekehrt war, entsteht in den Jahren 1888/89 (1891 für die Ny-Carlsberg-Glyptothek in Marmor fertig) die berühmte Gruppe „Zwei Menschen“, ein Werk, das durch seine grandiose Tektonik nicht minder Bewunderung erregt, wie durch die virtuose Behandlung der Körperformen und durch den herrlichen Gegensatz zwischen dem zarten Leibe des fast noch im Kindesalter stehenden Mädchens und den kraftvoll edlen Gliedern des



Stephan Sinding.
Das Ole Bull-Denkmal in Bergen
Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin W.



Stephan Sinding | Copyright 1902 | Phot. F. Hanfstaengl, München

Germanenmutter

Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W.





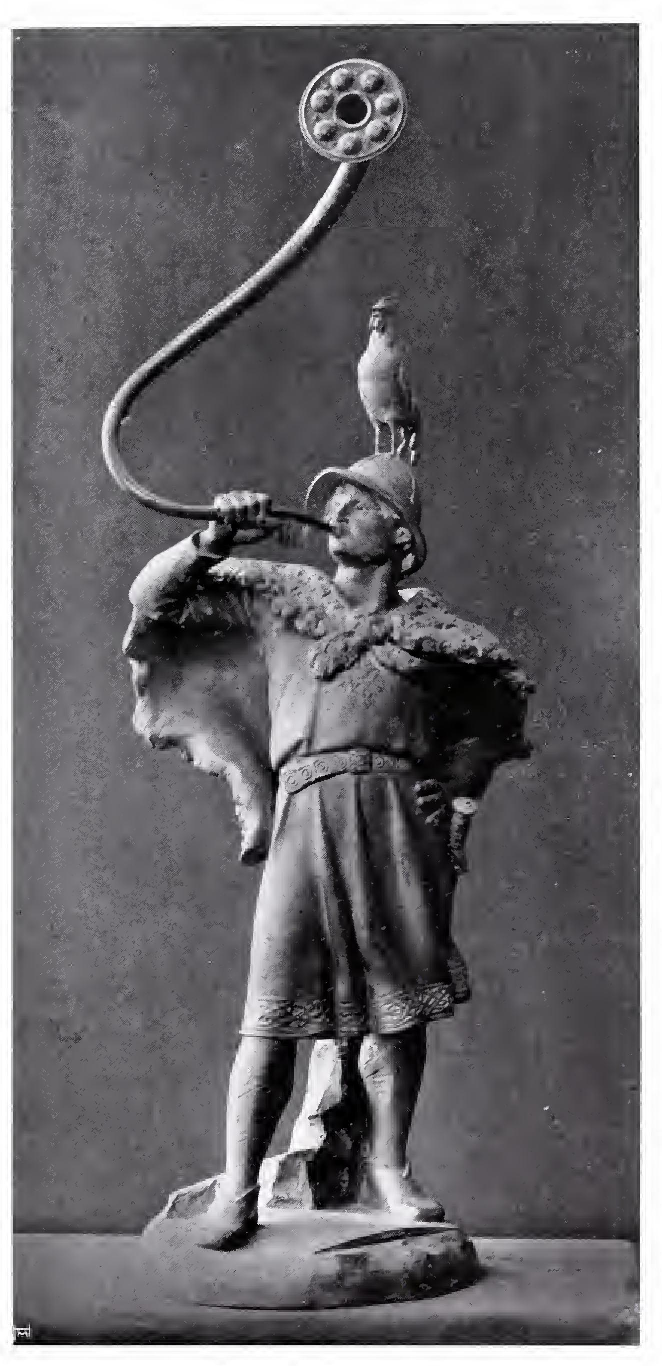
Stephan Sinding | Copyright 1902 | Phot. F. Hanfstaengl, München

Gefangene Mutter

Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W.



jungen Mannes. Dieses Werk bedeutet in jeder Beziehung den Durchbruch zur Einfachheit; es ist auch echt germanisch, trotz der leidigen Inschrift „à ma femme“, die noch immer ein gewisses Liebäugeln mit den Galliern verrät, und mancher wird sich an Richard Dehmels herrliche Dichtung erinnert fühlen, die den gleichen Titel trägt. Die Mitleidswirkung, das theatralische Moment ist völlig ausgeschaltet und Sindings Kunst hat in der Darstellung des Seins an sich endlich ihr eigentliches Wesen gefunden. Ein Vergleich mit Rodins „Kuss“, der das gleiche Thema behandelt und übrigens viel später (1900) entstanden ist, würde hier ungemein lehrreich sein. Er würde uns den Gegensatz zweier Künstler, des einen Streben nach keuscher Schönheit und edelster Vollendung, des anderen wuchtiges Ringen mit den unvollkommenen Formen der Wirklichkeit, aufs glänzendste enthüllen, doch mangelt an dieser Stelle der Raum. Erwähnt sei nur, dass Sinding auch in der Auswahl des Materials Fortschritte gemacht hat. Der warme Marmor der „Zwei Menschen“ steht zu dem kalten, grauen Stein der „Gefangenen Mutter“ in vorteilhaftem Gegensatz. Und dennoch werden wir gerade bei diesem Werk daran erinnert, dass wir ja nicht zu viel Wert auf das Material bei einem Künstler wie Sinding legen dürfen: in der Nationalgalerie zu Christiania befindet sich dasselbe Werk in Bronze ausgeführt. Hier scheiden sich die Wege zwischen dem Materialisten und dem Idealisten in der Plastik. Man denke sich Klingers Salome in Bronze gegossen, um diesen Gegensatz recht zu verstehen.



Stephan Sinding. Heimdal
Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin W.

Im Jahre 1903 ist die „Anbetung“ („Adoratio“) entstanden, die erst 1906 für die Ny-Carlsberg-Glyptothek in Marmor ausgeführt wurde. In dieser Gruppe feiert nicht allein des Künstlers Streben nach edler, keuscher Schönheit seinen grössten Triumph; auch eine andere Seite im Wesen seiner plastischen Kunst gelangt hier vielleicht zur höchsten Vollendung. Es ist das Streben nach einer geschlossenen, im höchsten Sinne vollkommenen Tektonik des Aufbaus, nach einer Komposition, die allein schon durch den Fluss der Linien das ästhetische Auge befriedigt. Dieses Streben nach geschlossener Tektonik beherrschte



Copyright 1905

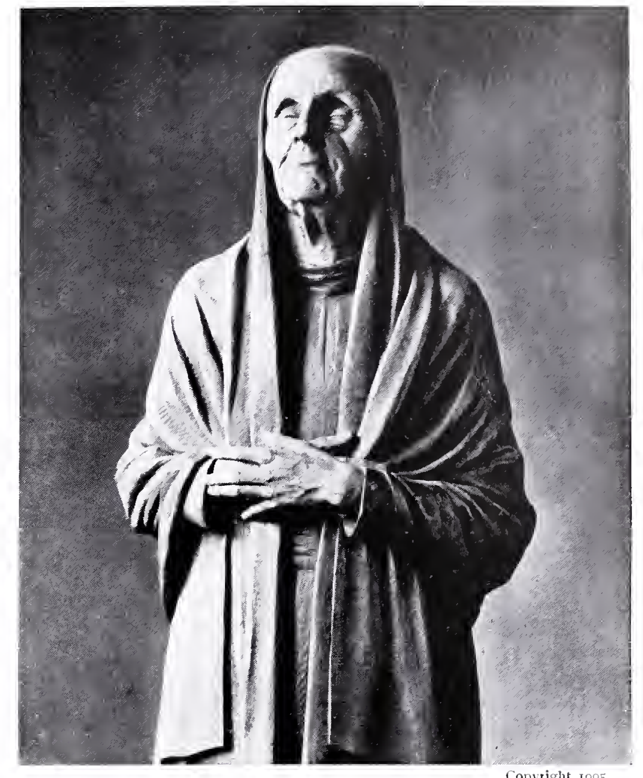
Stephan Sinding. Büste einer norwegischen Frau
Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W.

die Gruppe der „Zwei Menschen“ schon ebenso wie die „Junge Frau mit der Leiche ihres Mannes“ im Kopenhagener Kunstmuseum. Ja, Sinding opfert ihm in diesem letzeren Werk sogar die Schönheit der einzelnen Gestalt: die augenfällig hässliche Stellung der weiblichen Figur und ihr übermässig langer Oberkörper sind hier nur aus dem blinden Streben nach tektonischem Aufbau erklärlich, und diese Tektonik wirkt obendrein nur für den Anblick von vorn. Dagegen sind in der „Adoratio“ die Schönheit der einzelnen Gestalt und die Schönheit des Aufbaus in wunderbarer Weise miteinander verbunden, und die Linien dieser Gruppe wirken gleich edel, von welcher Seite man sie auch betrachtet. Die formale Höhe dieser Arbeit hat der Künstler vielleicht nie wieder erreicht. Allein noch grösser erscheint der Fortschritt gegen die früheren Werke in der Behandlung der Form im einzelnen und in der Behandlung des Materials. Es ist, als wenn Sinding noch einmal in eine neue Schule gegangen wäre. Sollte er an Rodin, dem grossen Künstler der Andeutung, unbeeinflusst vorübergegangen sein? Sinding quetscht jetzt nicht mehr das Fleisch da, wo verschiedene Körperteile zusammentreffen, um seine Virtuosität in der Behandlung fleischlicher Weichheit zu zeigen, sondern er lässt Marmor mit Marmor in sanftem Übergang zusammenwachsen. So drückt der Jüngling seinen Mund auf das Bein des Mädchens; so legt er seine Hände an ihre Unterschenkel. Und die Augen der beiden, die noch in der Gruppe der „Zwei Menschen“ mit hart ausgemeisselten Sternen sich anblickten, verbirgt der Künstler jetzt unter tief gesenkten Augenlidern. Alles deutet darauf hin, dass ihm jetzt auch die Behandlung des Materials keine Gleichgültigkeit mehr ist, sondern dass er selber Hand angelegt, um das Leben aus dem Marmor zu erwecken.

Eine Vergleichung mit Rodins „L'éternelle idole“ müssen wir auch hier wieder dem Leser überlassen.

Das Thema von den „Zwei Menschen“ hat Sinding nicht mehr aufgegeben, seitdem er es im Jahre 1891 zum ersten Male behandelt. Es ist für seine spätere Kunst geradezu charakteristisch geworden. In immer neuen Variationen sucht er es zu gestalten. Wir finden es auch in vielen kleineren Werken wieder, wie beispielsweise in der Gruppe „Nacht“. In den „Zwei Menschen“ hatte er dieses Thema im Sinne der glühenden, im Kusse zueinander bebenden Leidenschaft

dargestellt, in der „Adoratio" als die stille, dem Sinnlichen abgewandte Anbetung des Weibes von seiten des Mannes. In der „Mutter Erde", dem gewaltigsten Werk, das Sinding geschaffen hat, geht er noch einen Schritt weiter. Hier ist jeder Gegensatz der Geschlechter, ihr heisses Zueinanderwogen aufgelöst in das reine, sturmlose Dasein im Schoss der Natur. Die Grösse dieses Gedankens — der Auflösung aller Gegensätze in dem Begriff der Allmutter Natur — war schon den Hellenen aufgedämmert. Segantini und Meunier haben ihm, jeder nach seiner Art, Ausdruck verliehen; auch Rodins „Hand Gottes" gehört hierher. Aber niemals ist dieser Gedanke in sinnlicher Anschauung herrlicher, monumentaler verkörpert worden, als in Sindings riesiger „Mutter Erde". — „Von Erde seid ihr gekommen; zu Erde sollt ihr werden!" hatte der Künstler auf das Tonmodell geschrieben. Er hat die Worte später weggelassen. Das Werk für sich enthüllte den Sinn weit tiefer, als es Worte vermögen.



Stephan Sinding. Die Älteste ihres Geschlechts
Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W.

„Mutter Erde" ist im Tonmodell bereits 1900, also drei Jahre vor der „Adoratio" entstanden, aber in Marmor gleichfalls erst 1906 fertig geworden. Viele Jahre hat der Künstler persönlich an dem gewaltigen Marmorblock gearbeitet, der in einem kleinen Hof der Ny-Carlsberg-Glyptothek unter freiem Himmel eine leider wenig günstige Aufstellung gefunden hat. In starrer aber grandioser Tektonik ist der Riesenleib dieser Mutter Erde aufgebaut. Das zielbewusste Streben nach geschlossener Tektonik hat den Künstler bis zu der starren Unbeweglichkeit der ägyptischen Sphinx getrieben; aber desto ergreifender wirkt der Gegensatz in dem schwellenden Leben der beiden jugendblühenden Menschenkinder, die nebeneinander im Schoss dieses starren Wesens schlummern.



Stephan Sinding bei der Arbeit an „Mutter Erde"
Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin W.

In dem Tonmodell war die Gestalt der Mutter Erde ebenso in allen Körperformen ausgeführt, wie die beiden ruhenden Menschen. Bei der Vollendung in Marmor hat der Künstler in weiser Erkenntnis einen

wesentlichen Schritt vorwärts getan. Die schleierhaft andeutende Behandlung in den Formen der Hauptfigur ist jetzt in bewussten Gegensatz zu dem fein modellierten Fleisch der in ihrem Schosse schlummernden jugendlichen Gestalten getreten und dadurch erst hat die Verkörperung des Gedankens ihre sinnfällige Vollendung erhalten. So haben wir es auf dem Höhepunkt von Sindings Laufbahn nicht mehr mit einem Künstler zu tun, der dem Material gewissermassen gleichgültig gegenübersteht und ein und denselben plastischen Gedanken bald in Erz, bald in Marmor, mehr oder weniger handwerklich, ausführen lässt, sondern mit einem Bildner, der das Leben aus dem Stein mit eigner Hand zu erwecken gelernt hat und seinen Gedanken durch die Sprache des Materials den höchstmöglichen Grad des Ausdrucks zu geben vermag. —



Stephan Sinding. Liebe
Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin W.

Es war im Rahmen dieses Heftes nur möglich, die künstlerische Entwicklung Stephan Sindings in grossen Umrissen und an der Hand seiner Hauptwerke zu charakterisieren. Der Künstler hat noch viele andere hervorragende Werke geschaffen. Den Platz vor dem Nationaltheater in Christiania schmücken die Standbilder Ibsens und Björnsons von seiner Hand, in Bergen steht sein lebensvolles Denkmal des norwegischen Geigers Ole Bull und in der Frederikskirche zu Kopenhagen ein überlebensgrosser Taufengel aus Bronze von herber, monumentaler Gewalt. Für die Jesuskirche in Valby bei Kopenhagen schuf er einen von leidenschaftlichem Leben erfüllten Märtyrerfries und daneben stehen viele kleinere Arbeiten, bei denen neben Marmor und Erz auch Holz und Elfenbein zu häufiger Anwendung gelangen. Hierher gehört „Die Älteste ihres Geschlechts", eine Holzfigur von 1897, die 1900 auf der Grossen Berliner Kunstausstellung stand und sich jetzt in der Ny-Carlsberg-Glyptothek befindet, die „Walküre", die Sinding zweimal in verschiedenem Material (Bronze mit Elfenbein und Holz) als Statuette behandelt und erst in diesem Jahr in Paris noch einmal in Lebensgrösse ausgeführt hat, die Büste einer „Norwegischen Frau" mit Kopftuch, eine „Lebensfreude" in Bronze und Elfenbein, „An Lethes Ufer" in Holz und Elfenbein, „Siegfried und Sieglinde" u. a. m.; endlich eine Reihe zum Teil dekorativer Arbeiten, wie Grab-



Stephan Sinding. Lebensfreude
Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin W.

monumente und Gedenktafeln, desgleichen die Vollendung eines von Röhl entworfenen Reiterdenkmals für Washington mit zwei den Krieg und den Frieden personifizierenden Frauensgestalten, eine Giebelgruppe „Elektra" auf dem Gebäude der „Grossen Nordischen Telegraphengesellschaft" zu Kopenhagen, meistens Dinge, die auf Bestellung ausgeführt wurden und daher für die Würdigung des Künstlers nur verminderten Wert besitzen.

Im Jahre 1907 hat Stephan Sinding in Berlin noch eine neue Gruppe „Liebe" geschaffen, die das alte Thema von den „Zwei Menschen" noch einmal behandelt und an Sieglindes Worte: „Dich grüsste mein Herz mit heil'gem Graun!" anknüpft, im Gegensatz zur „Anbetung" das hingebende Emporschauen des Weibes zum Manne verkörpernd. Auch diese Gruppe soll bald für die Ny-Carlsberg-Glyptothek in Marmor fertig werden, wodurch den dort befindlichen Hauptwerken noch ein neues sich anfügt. — Wie leider so viele Künstler, die aus irgend einem nicht ersichtlichen Grunde Paris als das gelobte Land der Kunst betrachtet haben, war Stephan Sinding in seiner Jugend dem Romanismus mit seiner Liebe zur dramatischen Pose zum Opfer gefallen. Aber die germanische Natur in ihm hatte sich zum Einfachen, Rein-Menschlichen emporgearbeitet, bis endlich, von allen Schlacken befreit, die ganze Tiefe des nordischen Wesens in seiner Kunst wieder hervorbricht. So nimmt er, der in der rauhen Stille des Nordens geboren, schliesslich die Verbindung mit den herben Künstlern seiner Heimat wieder auf. Seine „Mutter Erde" ist dieselbe Gottheit, die in Ibsens letzten Werken dämmernd hinter den Erscheinungen schwebt.



Stephan Sinding. Walküre
Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W.

Aber Stephan Sinding will als künstlerische Persönlichkeit für sich betrachtet sein. „Eigner Wille, eigne Wege!" las ich über der Tür von des Künstlers Villa in Kopenhagen. Mag man in Rodin die genialere Kraft, in Meunier die grössere Lebenstiefe bewundern, mögen einige den jüngeren Norweger Vigeland und seine bizarren Ideen über Sinding stellen: wir verehren in ihm einen Künstler, der rastlos und unbeirrt mit seiner Arbeit den höchsten Zielen zugestrebt, der edelste Schönheit der Form und keuschestes Empfinden mit der Tiefe des Gedankens zu verbinden gewusst und der so schliesslich zu Werken emporgestiegen, die dem Höchsten, was Plastik geleistet, ebenbürtig zur Seite treten.



Stephan Sinding

Phot. F. Hanfstaengl, München

Anbetung

Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W





Stephan Sinding

Phot. F. Hanfstaengl, München

Zwei Menschen

Photographie-Verlag Keller & Reiner, Berlin W.

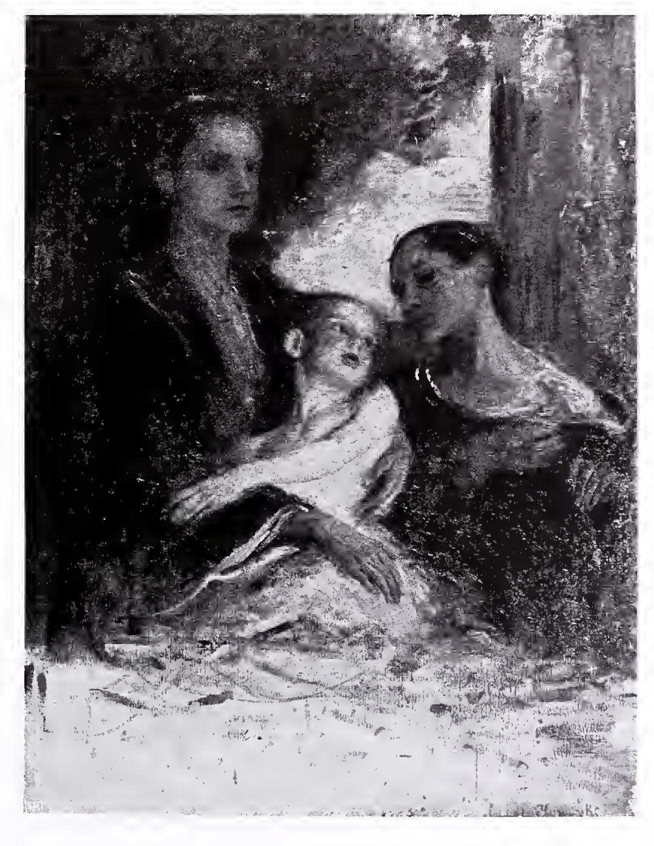


MARGARETHE VON KUROWSKI †

VON

FRITZ VON OSTINI

Am 14. Februar 1907 starb in Görlitz, in ihrer schlesischen Heimat, die Malerin Margarethe von Kurowski, unter den malenden Frauen Deutschlands eine der reifsten und tiefsten. Das frühe Ende, das sie mitten aus fruchtbarem Schaffen, aus ihrer ansteigenden Künstlerlaufbahn herausriss, dies Ende, das vor der Erfüllung kam und dem langes schmerzliches Leiden voraus-ging, bedeutet eine Tragödie. Tragisch ist es immer, wenn ein begnadeter Mensch sein Künstler-werkzeug aus der Hand legen muss, ehe er mit sich selber fertig ist, ehe er sich ganz ausge-sprochen hat und ehe ihm die Welt die verdiente Palme gereicht. Doppelt tragisch aber ist es, ward dies Schicksal einer Malerin, deren Streben das Höchste und Reinste gewesen, wie das von Margarethe v. Kurowski, die mit einer wundervollen Energie die tausend gehäuften Schwierigkeiten weiblichen Studiums überwand und deren ganze innere Veranlagung von echtestem Künstlertum sprach. Es ist doppelt tragisch, weil es das Schicksal einer Frau ist! Man weiss, wie unsagbar wenige von den Tausenden und aber Tausenden berufen sind, welche hoffnungsfreudig alljährlich sich auf die dornige Bahn der Künstlerinnenschaft wagen; man weiss, wie noch viel wenigere unter den Berufenen auserwählt sind — und nun eine der Auserwählten zu sein, die auch vor dem strengsten



M. v. Kurowski. Madonna

Urteil der männlichen Kollegen als ernst und voll angesehen werden — und doch nicht zum Ziele zu gelangen, weil die körperliche Lebenskraft versiegte, das ist hart! Was an dem Schicksal dieser Künstlerin aber ganz besonders ergreift, ist der Umstand, dass es wie dunkle Ahnung solchen Leides von Kindheit an über ihrem Wesen lag, und dass später die Seele ihrer ganzen Kunst Schmerz und Todesahnung war. Man möchte sagen, dass man diese ihre Kunst erst begriff, als auch ihr Schicksal erfüllt war. In der Mehrzahl ihrer Bilder webt die Dämmerung; die meisten Menschen, die sie gemalt hat, tragen das Leid des Lebens auf die Stirne geprägt, ob es sich nun um Bildnisse, um Schöpfungen der Phantasie oder um Modellstudien handelt, sie lachen nicht, sie lächeln höchstens einmal und dann ist fast immer ein Zug von Bitterkeit in ihrem Lächeln. Sie hat gerne die Mutterschaft verherrlicht, Frauen mit dem Säugling an der Brust gemalt — aber auch das Mutterglück macht ihre Menschen selten froh. Die Mutter auf unserem Bilde, die ihr Kind an den früchteschweren Apfelbaum trägt, lächelt auch nur, wie eine, die eher an das Weinen gewöhnt ist. Sie hat auch die Armut gerne gemalt — immer in stiller Wehmut, nicht in zorniger Anklage. Aus allem redet das Mitleid, das alles Weh der Erde am liebsten selber stillen würde. Sie brauchte gar keine drastische äussere Pose dazu: ein abgehärmtes Weib, das einen schweren Sack trägt, ein Mädel mit dunklen Augen, das verträumt an einem Zaune steht, eine arme Mutter, die müde und weh auf den Säugling niederblickt — und eine Welt des Schmerzes tut sich auf! In ihrem Blute lebte noch die eigenartige Melancholie des slavischen Wesens. Wie ein Volkslied aus dem Osten klingt es in diesen schlichten, traurigen Bildern. Und dieser Grundton beeinflusst nicht nur den äusserlichen Typus von Margarethe Kurowskis Gemälden. Ihre ganzen malerischen Ausdrucksmittel waren darauf gestimmt, ihre Farbe war fast immer von einer scheuen, dunklen Harmonie. In dem buntscheckigen Wettstreit einer Ausstellung fielen diese Bilder fast immer durch ihren zurückhaltenden, gedämpften Charakter auf. Ihre Farbe ist in Wahrheit sehr reich gewesen, wenn sie wollte, zu Studienzwecken z. B., konnte sie breit, frisch und saftig malen, wie nur einer



M. v. Kurowski. Porträt-Studie



M. v. Kurowski. Stillende Mutter

— ein Beispiel sind die zwei Knabenakte, die von Künstlern sehr hoch eingeschätzt werden. Für gewöhnlich aber liebte sie Harmonien in Halbtönen, Farbenschönheit, aber eine, die durch den dämmerigen Schleier gesehen war!

Margarethe von Kurowski ist der Stolz der Münchener Künstlerinnen gewesen, die ihr nahe standen. Von den vielen Ringenden eine, die ankam! Eine die wollte, aber auch konnte! Eine, deren stille, aber ernsthafte Erfolge trösten mussten über so viele enttäuschte Hoffnungen, so viele nutzlos verpuffte Kraft in der Welt der künstlerisch schaffenden Frauen! Dazu kam ihre grosse seelische Güte. „Sie war ein prächtiger Mensch", sagte mir eine ihrer nächsten Freundinnen und ein prächtiger Mensch redete auch aus allem, was man über sie hörte und von ihr sah, redet aus der Geschichte ihrer Kindheit, aus alten Schulheften, die vor mir liegen, wie aus ihrer Kunst! Und über dieser schönen Menschlichkeit das Dunkel des Leides, die lange vorausfallenden Schatten des Todes! Noch einmal: das Künstlerleben war eine stille Tragödie!

Wie angedeutet, war Margarethe von Kurowski von polnischer Abstammung. Ihr Vater aber, Benno von Kurowski, war preussischer Hauptmann und lebte, als sie geboren wurde, zu Brieg in Schlesien. Ein polnischer Kurowski war schon im 14. Jahrhundert Erzbischof in Gnesen; später liess sich die Familie in Ostpreussen nieder. Margarethe war, wie erzählt wird, ein heiteres, unendlich gutes und geduldiges Kind; anscheinend früh gereift, fand sie an dem, was sonst die Halbwüchsigen ergötzt, wenig Gefallen, hing, in sich gekehrt, ihren eigenen Gedanken nach oder hörte still zu, wenn ernsthafte Menschen mit einander sprachen. Ein ganz auffallender Arbeitstrieb scheint in dem jungen Mädchen tätig gewesen zu sein. Sie war in Schulzeit und Pension so fleissig, dass sie sich durchaus nicht genug tat an dem, was ordnungsmässig von ihr verlangt wurde, sondern so viel darüber hinaus



M. v. Kurowski. Mutter mit Kind, nach Äpfeln greifend

arbeitete, dass ihre Lehrerinnen sagten, sie führe ein doppeltes Leben. Diese Strenge gegen sich selbst paarte sie mit Milde und alles verzeihender Nachsicht gegen die andern, ein Zug, der ihr auch im späteren Leben blieb und ihr bei ihren Erfolgen auch die neidlose Liebe ihrer Berufsgenossen sicherte. Aus ihren früheren Aufsätzen und Gedichten spricht schon ein weiches und tiefes Innenleben und nebenbei unzweifelhaftes poetisches Talent. In einem Gedicht auf den Friedhof, das die Vierzehnjährige in ihr Aufsatzheft geschrieben, klingt zum ersten Male die Ahnung frühen Todes:



M. v. Kurowski. Mädchen mit Schweinen

„Hier auf der Erde bleib' ich nicht mehr lang,
Denn nach der Mutter ist mir gar so bang.
Sie ist schon lange in des Lichtes Reich —
Ach! Wie sie vor mir lag, so kalt und bleich —
Da seufzte ich: O könnte ich mit Dir
Zu Gott dem Herrn, so bang, so bang ist mir!"

Das ist keine mehr oder minder talentvolle Schulmädchenpoesie, sondern jeder Ton kommt aus tiefem Herzen!

Als sie fünfzehn Jahre alt war, wollte sie ein Examen machen, aber nicht ein spielerisches, wie es in der Pension üblich war, sondern „das schwerste". Man schlug es ihr ab, wohl aus Rücksicht auf ihre zarte Gesundheit. Zu einem richtigen Kunstunterricht konnte sie, so heiss ihre Neigung danach verlangte, lange nicht kommen. Als der Vater im April 1870 in seinem Berufe gestorben war, lebte sie mit den Ihrigen ein stilles Leben in Schweidnitz und sie war schon dreiundzwanzig Jahre alt, als es ihr die Verhältnisse endlich erlaubten, zweimal im Monat nach Breslau zu fahren und dann einen Vormittag lang im Atelier des Landschaftsmalers Adolf Dressler etwas zu kopieren. Man hatte, obwohl sie offenbares Talent zum Proträtieren zeigte, bis dahin an ein Studium überhaupt kaum gedacht. Auch der Unterricht bei Dressler dauerte nicht lange, da dieser bald darauf die Leitung des von ihm gegründeten Schlesischen Provinzialmuseums übernahm. Margarethe von Kurowski ging nun zeitweise, immer aber nur für einige Monate, ganz nach Breslau und arbeitete an der Kunstschule unter Peter Bräuer, der wohl den Grund zu ihrer sicheren und gediegenen Zeichenkunst legte. Auf Grund vorzüglicher Arbeiten, die sie vorlegen konnte, nahm sie dann der Porträtmaler Otto Kreyher als einzige Schülerin in sein Atelier auf, wo sie zwei Jahre in emsiger Arbeit



Margarethe von Kurowski

Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonna





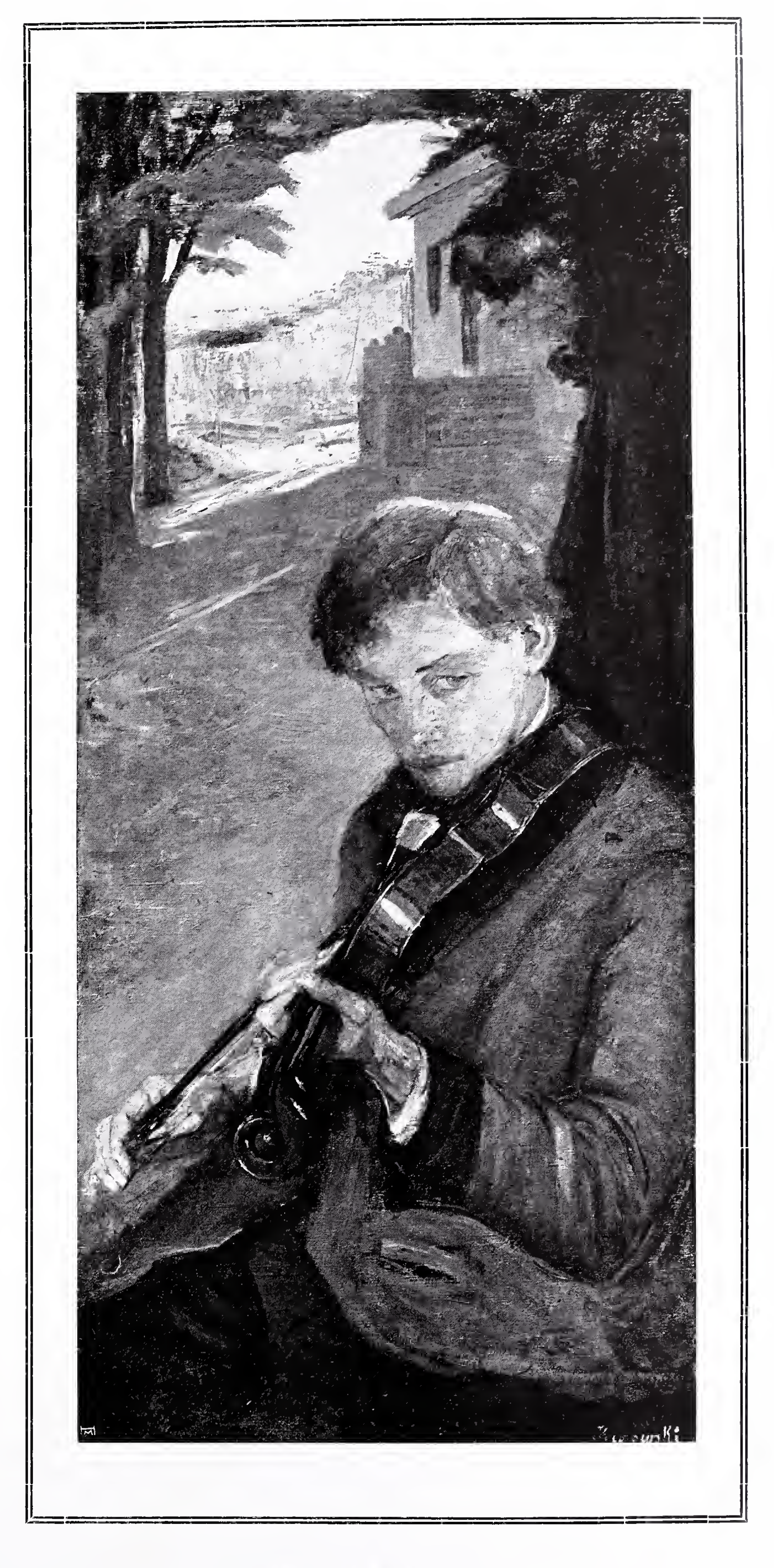
Margarethe von Kurowski

Phot. F. Hanfstaengl, München

Engelterzett



tätig war. Wie weit sie vorwärts kam, beweist die Tatsache, dass sie 1885 das zweijährige Stipendium der Provinz Schlesien erhielt — als die erste Dame, der diese Auszeichnung zuteil wurde. Das gab ihr die Möglichkeit, nach München überzusiedeln. Sie wandte sich hier zunächst an die Künstlerinnen-Schule, wo sie von Kurz und dem, an technischem Können reichen Alois Erdtelt Unterricht empfing; später kam sie zu Herterich und zuletzt zu Wilhelm Dürr, dem feinen, frühverstorbenen Maler, dessen künstlerisches Wesen ihr sicherlich besonders nahe stand und von dem sie gewiss auch die nachhaltigsten Eindrücke empfing. Ein glattes, sorgloses Studium war ihr freilich auch in diesen Jahren nicht gegönnt. Sie musste die eigentliche Lernarbeit, um sich die Mittel für sie zu verschaffen, immer wieder unterbrechen, oft auf halbe Jahre und längere Zeit und erledigte dann auswärts, sei es in Berlin, Schlesien oder auch in Russland, Porträtaufträge. U. a. malte sie im Jahre 1889 im Atelier der Kaiserin Friedrich in Berlin für das Kreishaus in Hirschberg ein Bild des Kaisers, das Prinz Reuss bestellt hatte; der Auftraggeber fand seine hochgespannten Erwartungen weit übertroffen.



M. v. Kurowski. Geiger



M. v. Kurowski. Knabenakte

Die rastlos tätige Malerin schadete ihrer Gesundheit durch solche intensive Anstrengung, durch das Doppelleben zwischen aufreibender Brotarbeit und leidenschaftlich betriebenem Studium sehr. Ihre Gesundheit war nie fest gewesen. Schon in Breslau war sie gewarnt worden, sich nicht übermässig anzustrengen, aber die Vorstellungen der Ihrigen blieben fruchtlos. Die Porträtmalerei brachte eine Menge von Aufregungen und Sorgen mit sich — kein anderer Zweig der Kunst bedingt das ja so sehr wie dieser und kein anderer bringt dem Künstler so viele innere Kämpfe und Zweifel. Und nun gar einem, dem es mit der Sache so heiliger Ernst ist wie Margarethe von Kurowski! Das alles wirkte nach und nach schwer auf ihre Psyche ein, immer mehr schwand das heitere Wesen, das sie früher nie verlassen hatte. Es machte zuletzt einem tiefen melancholischen Ernst Platz, der auch der Kunst der nunmehr gereiften Malerin das Gepräge, aber auch die besondere Weihe gab. Es gibt sentimentale Maler genug, ganz besonders unter den Slaven — aber vor den Bildern der Kurowski empfand jeder, dass sich's da um Anderes, Höheres handelt, als um eine stereotyp gewordene Maske. Ihr Ton, ihre Farbe, ihre Stoffe und der Ausdruck ihrer Gesichter, wenn sie Menschen schlechtweg malte ohne erzählende Pointe, alles hatte seine Schwermut und jene oft genug einen Anhauch von tiefem Mitleid. Hinter dem jungen Geiger, den unser Bild wiedergibt, wie hinter dem jungen müden Weibe mit dem nackten Bambino steht unsichtbar Frau Sorge, und die seltene Tonschönheit des letztgenannten Bildes wird unmittelbar zum Ausdruck der Melancholie. Die Bewegung des, vom Rücken gesehenen kleinen Mädels mit den Schweinchen — das Bild ist in der Farbe ganz reizend — erzählt von Menschenelend. Die Leute auf allen Bildnissen machen keine imponierenwollenden, zuversichtlichen Porträtgesichter, sondern auch ihre Mienen erzählen von Kampf und Sorge und ihre Augen blicken über die Stube in den Ernst



M. v. Kurowski. Lastträgerin

des Lebens hinaus. Selbst ihre Engel sind nicht vergnügt. Im „Engelterzett“, das wohl als eines der reifsten und edelsten ihrer fertigen Bilder gelten muss, sind drei merkwürdige, schöne, durchgeistigte, aber ernste Gesichter. Diese Engel haben durch das Mitleid das Lachen verlernt! In Wahrheit freilich sind es gar keine Engel, sondern schöne und reine Menschenkinder. Und das Mädchen mit der Laute, das angespannt auf das Notenblatt blickt, sieht so seltsam klug und traurig, so „durch Mitleid wissend“ aus, wie die junge Margarethe selbst gewesen sein mag,



M. v. Kurowski. Dachauer Ackerbürger

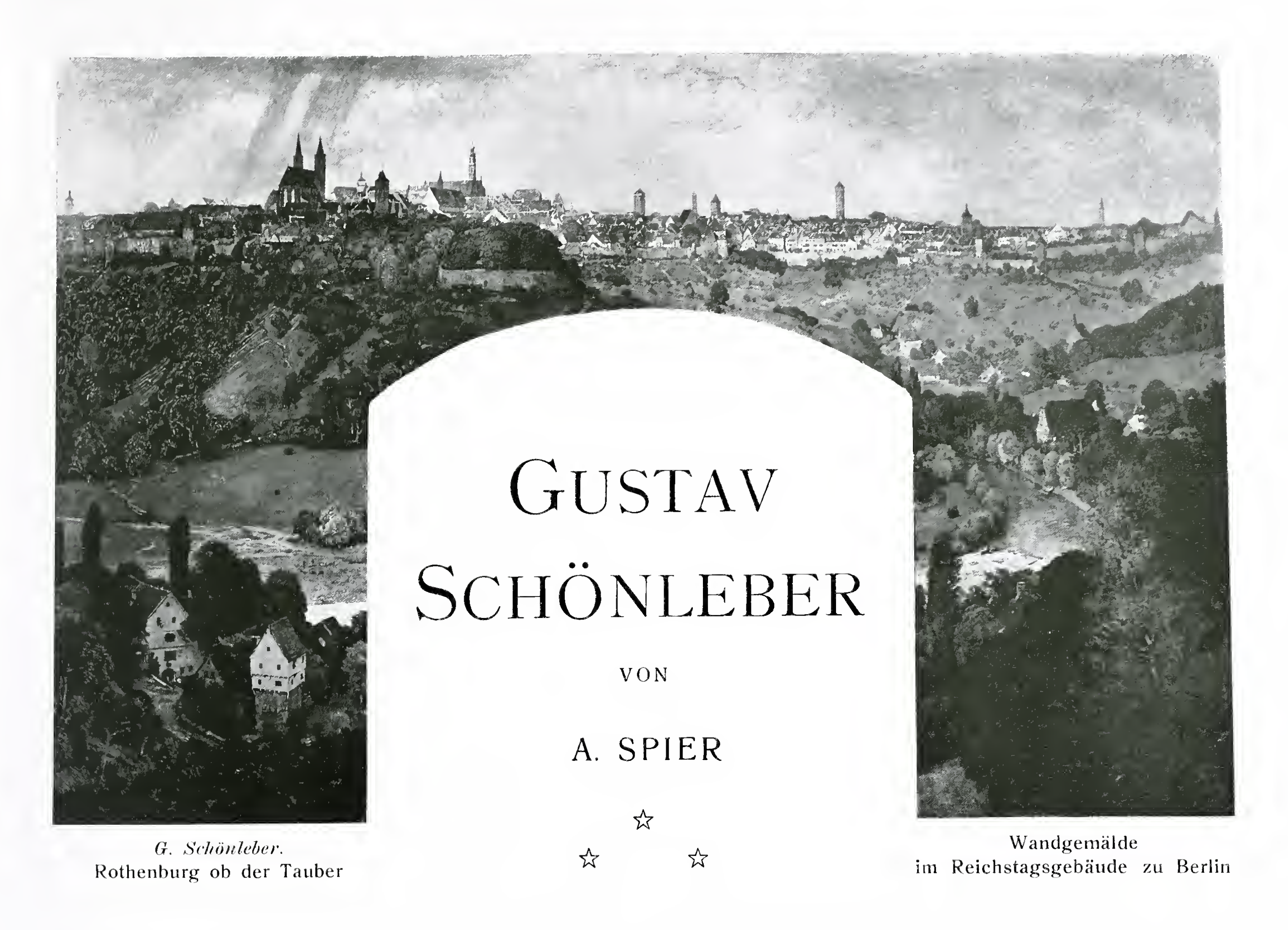
als sie jene Verse voll Ruhesehnsucht in ihr Schulheft schrieb! Von den Bildern ihrer Reifezeit seien ausser den schon genannten noch hervorgehoben: das Bild des „Dachauer Ackerbürgers in seiner Stube“, das als vollendete Malerleistung überall Aufsehen erregte, das Porträt der „Frau v. Pannwitz“, das ein Lenbach nicht genug rühmen konnte, das „Mädchen mit den Teetassen“ — mit dem melancholischen „Mädchen am Zaun“ im Besitze des bayerischen Staates —, der eigenartig unheimlich-faszinierende „Kopf einer Herodias“, ein lächelndes „Mädchen unter blauem Sonnenschirm“, das in einen Halbkreis komponierte liebliche Bild der „Geschwister“ mit den blauen Cyanen, ein „Nocturno“, ganz in blauviolette Dämmerung getaucht usw. Was sie auch schuf, es war immer die Frucht ernsthaften und hohen Strebens und ward stets auch als solche aufgefasst. „Weibliche Handarbeit mit dem Pinsel“, ein Ding, das man in München zum Überdrusse zu sehen bekommt, hat Margarethe von Kurowski nie gemacht und auch nie jene wilde Genialtuerei affektiert, die so

ganz besonders oft ein Kennzeichen malender Damen ist. Sie tat nicht genial und sie tat nicht „männlich“. Sie gab sich einfach als das, was sie war, als eine Persönlichkeit. Und dass sie als Künstler ein Weib blieb, hat weder ihrem Ruhm noch ihrer Kunst etwas geschadet.

Ihr Ende war qualvoll, der Abschluss eines lange vorbereiteten und jahrelang geduldig ertragenen Siechtums. Die stete Überarbeitung hatte zu zunehmender Nervosität geführt, in den letzten Lebensjahren gesellten sich oft unerträgliche Kopfschmerzen dazu. Und ein Knieleiden, das schon in ihrer Kinderzeit begonnen, machte ihr schwer zu schaffen. Trotzdem arbeitete sie rastlos weiter und malte mit einer Energie, einer Schnelligkeit, die oft unbegreiflich schien. Im März 1906 verschlimmerte sich ihr Knieleiden so sehr, dass sie nicht mehr stehen konnte. Zur Heilung nach Wiesbaden geschickt, willigte sie dort in eine Operation, in deren Folge das betreffende Bein verkürzt und steif blieb. Sie trug geduldig ihre Schmerzen, wie die düstere Aussicht auf die Zukunft, die in dem Umstand lag, dass auch das andere Bein schon sehr schwach war. An ein ungehindertes frohes Weiterschaffen war nicht zu denken. Im Februar 1907 erlöste sie der Tod von allem diesem gehäuften Leid. Ein grosses Talent, eine hohe und reine Künstlerschaft — und, wie gesagt, ein prächtiger Mensch ward mit ihr begraben!



M. v. Kurowski. Die Geschwister



GUSTAV SCHÖNLEBER

VON

A. SPIER

☆

☆ ☆

G. Schönleber.
Rothenburg ob der Tauber

Wandgemälde
im Reichstagsgebäude zu Berlin

DIE gegenwärtige Kunstkritik, die im Vordergrund der Tagesblätter laut wird, die die meisten und so willige Zuhörer hat, führt einen Krieg mit allen Künsten der Kriegslist. Sie bildet ihre Parteien, und die eine Partei wie die andere sucht ihren Feind zu erschlagen „ohne Ansehen der Person“. Das kriegerische Wort, die betörenden Superlative sind die mächtigste Waffe! Wer übertrumpft, siegt, siegt scheinbar für den Moment, der ja im Zeitmass der Geschichte manchmal zehn, zwanzig, dreissig Jahre bedeutet.

Dieser Krieg spielt sich vergleichsweise auf einem grossen Markte ab, über den der Weg der bunten Menge führt. Viele, die nichts anderes zu tun haben, gehen täglich auf diesen Markt, zu hören, wen man heute krönt oder köpft, das kriegerische Spiel, mehr oder weniger miturteilend, anzuschauen. Die meisten, denen die Tagesarbeit keinen Aufenthalt erlaubt, erhaschen nur die Namen der eben Gekrönten, der eben Geköpften und gehen weiter. Die aber, die lange die Momentbilder dieses Treibens auffangen und ein gutes Gedächtnis haben, lächeln über den Wandel dieser Politik. Sie finden den auf dem Thron, den sie verspotten hörten, und sehen den verspottet, den sie mit allen Insignien des Herrschertums gekrönt sahen. Wer diesen Marktkrieg dauernd und gut beobachtet, erkennt alle seine Laster, den Mangel an Verantwortungsgefühl, an Gründlichkeit, an Gerechtigkeit, und die geheime Einmischung materieller Interessen. Der schlechte Einfluss dieser Politik auf das grosse Publikum, das durch seine innere Zusammenhanglosigkeit mit der Kunst neuen Erscheinungen immer mehr oder weniger ratlos gegenübersteht und auf die Wortführer wartet, ist unverkennbar. Er wäre der dankbare Gegenstand einer eindringlichen

Darstellung und gäbe erstaunliche Aufschlüsse über die deutsche Kultur im Verhältnis zur Kunst! Der einzelne Künstler ist diesem Krieg ganz wehrlos verfallen, — aber zum Glück ist's nur ein Krieg mit gedruckten Worten, der durch die Fanfare der Presse das Publikum erreicht und beschäftigt.

Im Hintergrund, weltenfern, geistesfern von diesem Treiben schafft der echte Künstler an seinem Werke, das ihn vertreten soll. Das Kriegsgeschrei kann ihm den Weg manchmal lebenslänglich erschweren, kann ihn um Jahrzehnte des Erfolges bringen, aber seine Schöpfungen können durch den Wortschwall nicht vertilgt werden, sie bleiben unberührt, sie bestehen als sein stilles, starkes Heer, das für ihn ausziehen wird, wenn seine wahren Erkenner zu ihm gelangt sind und seine überzeugten Heerführer werden.

Zu diesen Auserwählten, die bestehen, gehören die Werke Gustav Schönlebers.

Wer die Kunst unserer Zeit und ihren gesunden Bestand kennt, für den bedarf dieser Name keines Kommentars, keiner Verteidigung, keiner Fürsprache, ihm ruft er unmittelbar eine stolze Reihe guter Bilder wach. „Gute“ Bilder! In diesem Falle darf man das Wort „gut“ in seiner herzlichsten Bedeutung anwenden, denn diese Bilder sind gut im Sinne des Gebens, — sie geben und sie wirken „gut!“

Gustav Schönleber ward der grosse Vorzug zuteil, in einer Kleinstadt geboren zu werden, in dem malerischen Bietigheim an der Enz in Württemberg, das in seinem von einer Stadtmauer umschlossenen Rund einen Fluss, alte Brücken, alte Torbögen, sogar eine „Insel“ hatte. Alle Vorzüge der Eingeschlossenheit, des Nichtzerstreutwerdens, nicht Vonsichweggeführtwerdens begünstigten seine früheste Entwicklung. Die Enge ist es, die durch das Eindringen der täglichen Wiederholung das vertiefte Wissen von dem Gesichte der Dinge gibt. Die armen Grosstadtkinder ahnen nicht, welch reiches Leben solch ein Kleinstadtkind führt; zur ganzen Heimatscholle steht es im intimsten Verhältnis, sein halbes Leben spielt sich ungebunden im Freien ab. Jede Jahreszeit hat ihre dramatischen Ereignisse, bei Wetter und Wind, bei Hochwasser und Feuersbrunst, überall darf es zuschauen und mittun.

Und in dieser bewegten Welt, die für ein Kind viel bunter und viel interessanter ist als eine Strasse der Grosstadt, in der alles im Kinematographentempo vorüberschnellt, hatte Schönleber noch seine besondere Welt für sich in der kinderreichen Familie, in der er unter neun Kindern der vierte Bub war; in der Tuchfabrik des Vaters wurde sein Formensinn, sein Farbensinn geweckt, die Geschicklichkeit seiner Hände wurde geübt, er durfte spielen und basteln, auf der „Insel“ Wasserräder und Maschinen bauen, alle lustige Bewegung früher, ungehemmter Selbsttätigkeit sorglos geniessen. —

Die strengere Schulung forderte als Opfer das Verlassen der Heimat; im Jahre 1864 trat Gustav Schönleber, ein Dreizehnjähriger, in das Stuttgarter Gymnasium ein. Das Griechische, das er schon in Bietigheim bei der Talgkerze — jeder der vier Griechen musste eine solche mitbringen — gelernt hatte, fand in der Fortsetzung keinen Liebhaber an ihm. Es war ein schneller, gesunder Entschluss, dem Vater zu gehorchen und nach zwei Experiment-Jahren in die landwirtschaftliche Maschinenfabrik in Hemmingen als Maschinenbau-Lehrling einzutreten. Zwei

Jahre stand er am Schraubstock, an der Drehbank, in der Schmiede, wie er sagt: „ganz beim Handwerk“.

Aber ungeahnt arbeitete das Künstlerische mit ohne die Beunruhigung eines schon höher gesteckten Zieles, arbeitete sich schon in der naiven Handwerkstätigkeit ans Tageslicht; der junge Lehrling stellte — zu Geschäftszwecken — die fertiggebauten Maschinen zeichnerisch, ohne es je



G. Schönleber. Wolfstor

gelernt zu haben, sogar perspektivisch richtig dar, zeichnete die dabei tätigen Arbeiter, auch den Staub und den Rauch dazu, und diese Fabrikbilder dienten dem Prinzipal als nützliche, bei den Bauern sehr beliebte Werbekarten.

Den Weg zwischen Hemmingen und Bietigheim legte der fleissige Lehrling oft zurück. Nach dem Sonntag im Elternhaus wanderte er in der Morgenfrühe um drei Uhr zur Arbeit, er liebte dieses Wandern, sah den vielartigen Weg mit Wohlgefallen in allen Lichtern und Wettern, kaum ahnend, dass es der Maler war, der „so“ schaute. Erst, wenn er die Fortschritte hinter sich hatte, erkannte er, wohin er von seinem stetigen, ruhigen Beobachten, Aufnehmen dessen, was die Gegenwart bot, geführt wurde. Dieser unzählige Male beschrittene, immer mehr Reize offenbarende Weg war eine grosse, eindringende Naturstudie seiner Anschauung, die er als unsichtbaren, ideellen Gewinn beim Verlassen der praktischen Lehre in die Realschule mitnahm. In Esslingen und Ludwigsburg



G. Schönleber. Fischmarkt in Danzig

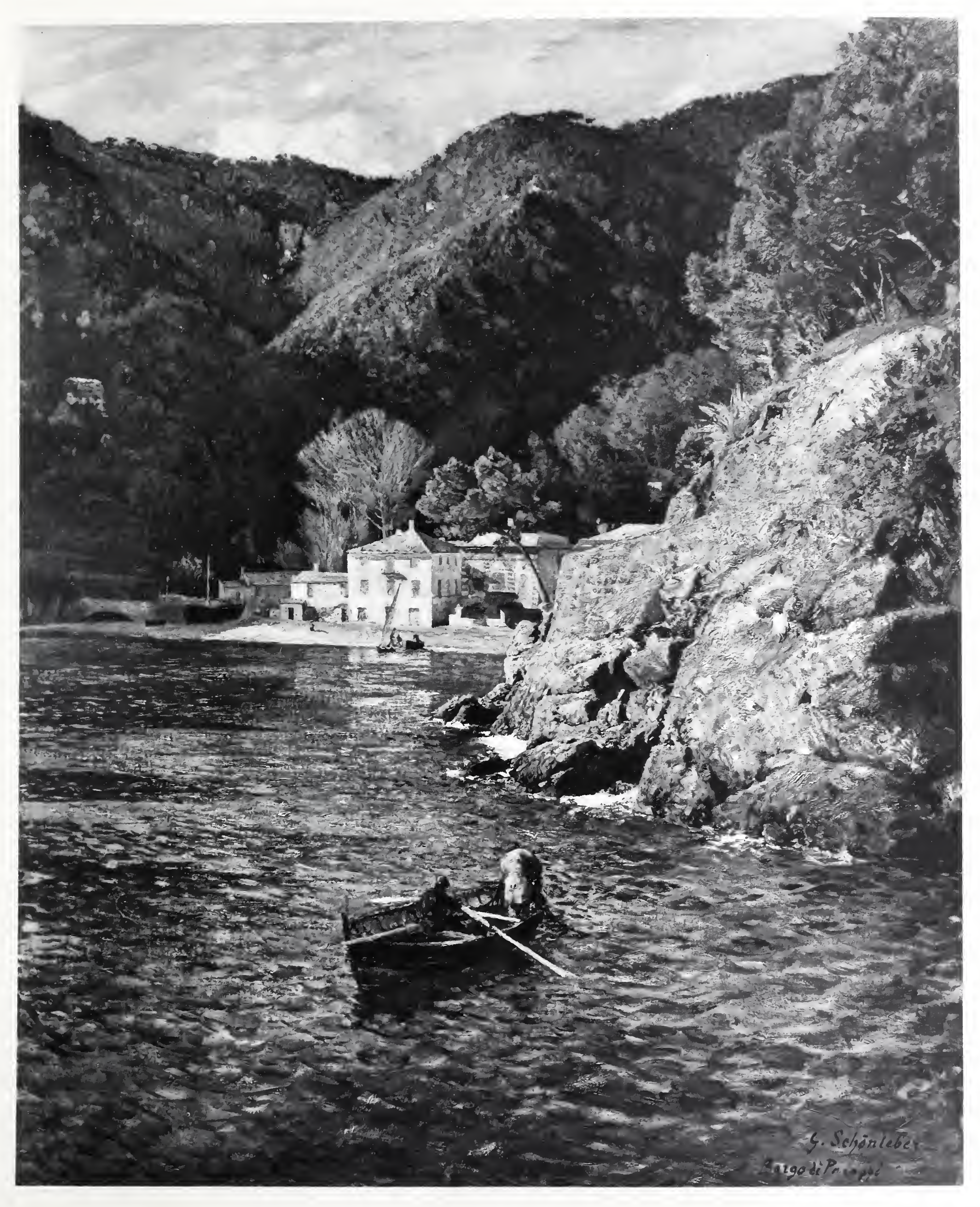
versuchte er es mit der schulmässigen Theorie. Dazwischen hatte er eine sorgenvolle Erkrankung und die Herausnahme seines blinden Auges durchzumachen. Aber das eine gesunde, das dadurch gerettet wurde, schien verdoppelte Sehkraft zu haben. Gehobenen Mutes erprobte er es auf einer Ferienreise mit dem Skizzenbuch, auf der er die Herrlichkeiten seiner weiteren Heimat für sich entdeckte, er sah das einzige Rothenburg ob der Tauber, ohne Berufsgedanken, denn noch war er ein eifriger Maschinenbauer, in dessen Kopf die Spinnmaschinen im Vordergrund standen.

Der siebziger Krieg brachte dem nun Neunzehnjährigen unfreiwillige Ferien, in Esslingen, dem neuen Wohnsitz seiner Eltern, in der alten Reichsstadt, füllte sich sein Skizzenbuch. Die stille künstlerische Neigung wuchs, steigerte sich, gewann Macht und Wille.

Die Gipsköpfe, die er im Polytechnikum zeichnen musste, hatten ihn kalt gelassen, hatten nur seinen Handwerkerfleiss eingespannt, aber vor der Natur sprachen andere Stimmen zu ihm, weckende, werbende, mächtige, solche, die nicht wieder zum Schweigen zu bringen sind, denen der schöpferische Mensch folgen muss — wie lebendigen Tyrannen. Professor Conz in Stuttgart war es, der in den ersten Skizzenbüchern das Recht dieser Tyrannen erkannte, für ihre Forderungen beim Vater eintrat, — und der junge Maschinenbauer verliess seine Spinnräder, neue andere Bilder, neue andere Ziele im frohen Sinn und zog nach München, zu dem damaligen Obersten in der Landschaftsmalerei, A. Lier. So stand er eines Tages in der grossen einzigen Kunststadt, die für jeden vorbereitet, auf jeden Künstler gewartet zu haben scheint; wo er sich auch hinwendet, er findet Wegweiser in die rechte oder nicht rechte Schule, an den rechten oder nicht rechten Stammtisch, die Wahl bleibt seiner Wahlfähigkeit überlassen. Alsbald schlingen gutartige Menschen ein unsichtbares, aber fühlbares Kleinstadtband um ihn. Er kann sich in einen engen Kreis verschlüpfen, und wenn er auf der bescheidensten Bude wohnt, irgendwann hört er, begegnet er einer Nachbarschaft, die auch malt, auch strebt, auch über Piloty, Courbet, Dupré debattiert. Und wer fromm ist und an den heiligen Geist der alten Kunst glaubt, geht in die alte Pinakothek.



G. Schönleber. Esslingen



Gustav Schönleber

Phot. F. Hanfstaengl, München

Borgo di Paraggi





Gustav Schönleber

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das holländische Dorf Nieuwekerk



Trotz der Überfüllung seiner Schule nahm Lier den jungen Schwaben auf, weil ihm seine Skizzen gefielen und — weil er „noch auf keiner Akademie verdorben war". Wie neu war dem Unbefangenen diese Welt der Kunst und der Künstler, in der gezeichnet, gemalt, debattiert, immer wieder von den Barbizonern, von den Franzosen, von der neunundsechziger Ausstellung gesprochen wurde. War doch Lier, ein Schüler Duprés, ihr begeisterter Anhänger, einer ihrer ersten Apostel in Deutschland. Unter solchen starken neufranzösischen Einflüssen wurde das historische Bild, das Genrebild, der ganze alte bestehende Stil bekämpft. Da schlug Schönleber wohl auch die Bemerkung Courbets vor den deutschen Bildern beim Besuch dieser Ausstellung ans Ohr: „Haben denn diese Leute keine Heimat?"



G. Schönleber. Nymwegen

Alles dieses hörte Schönleber wie aus weiter Ferne, er meint, er hätte „zu wenig Bildung" dazu gehabt, auch Lübke, bei dem er Beistand suchte, konnte ihm nicht auf den Weg helfen, auf den grauen Weg der Theorie. Die rechte „Ansprache", wie das Volk so treffend sagt, fand er in der Schackschen Galerie bei Böcklin, bei Schwind. Was ihn in der Böcklinschen Kunst anzog, die Wahrheit, sei ihm zwar erst bei zunehmender Reife klar geworden; vor allem fand er sie an den Wänden der alten Pinakothek, insbesondere bei den Holländern. Er kopierte von der ihm verwandtesten Kunst, Wouwerman, er kopierte auch Lier. Die Einfachheit in dessen Bildern sprach zu ihm. Ein erstes, selbständiges kleines Bild in der Tonskala von goldgelb zu dunkelbraun von Babenhausen ward für hundert Gulden angekauft. Der so schnelle, unerwartete Erfolg hob sein Selbstvertrauen, unter vielem und vielerlei malte er „Das zerschossene Strassburg",



G. Schönleber. Sägmühle bei Amsterdam



G. Schönleber. Kolmar

das alsbald der Kunstverein in Stuttgart erwarb. Die Kollegen staunten, die gutartigen bewunderten, und er hatte solche an Baisch, an Wenglein, an Piglhein. Die Beziehungen zu ihnen wurden ernsthafter, das Wesen und der Erfolg Schönlebers brachte das Zusammentreffen mit den Hervorragenden, den „Angekommenen" mit sich. Er verliess das Zwischendeck der Unbekannten, „der neue Mann an Bord" mietete sich ein Atelier in der Schwanthalerstrasse, wo damals u. a. F. A. Kaulbach, Lößtz, Harburger seine Nachbarn waren. Noch ass man im nahen Kollergarten um 12 Kreuzer zu Mittag. Einen näheren Verkehr pflegte er mit Stäbli, Ernst Zimmermann, Zügel. Er plauderte mit Hans Thoma, tarokte mit Leibl in der niederen Weinstube in der Herzogspitalgasse, erfuhr das Vertrauensvotum, zum Kassier der Künstlergenossenschaft gewählt zu werden. Auch das gibt einen charakteristischen Strich in seinem jugendlichen Charakterbilde. Einer, der so still in sich gekehrt in der Gruppe sass, die lauten Kunstgespräche über sich hinwegbrausen liess und nur sparsame Bemerkungen einwarf, die aber manchesmal wie eine gut geworfene Kegelkugel die pittoresken Theoriekegel umschmissen, ward der Vertrauensmann für das reale Hab und Gut der Gesellschaft.

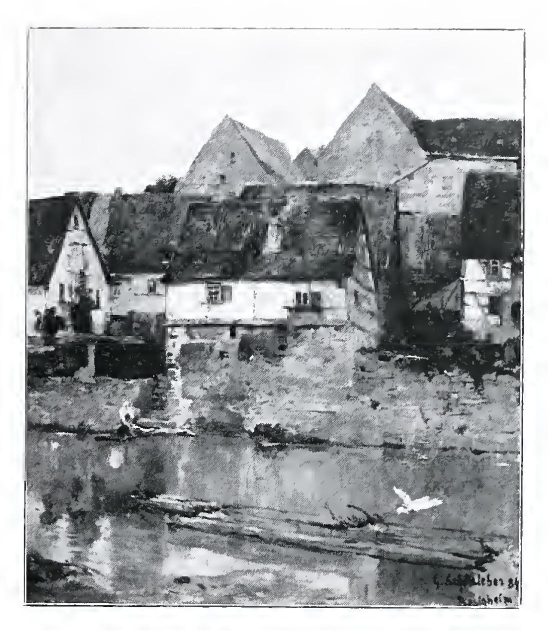
Der unbeschreibliche Zauber Münchens hatte es auch ihm angetan. Auch er verlernte das Staunen über die Geschichte jenes Mannes, der auf eine Woche nach München kam und — dann — mit der stehenden Absicht, morgen wieder heimzukehren — noch zweiunddreissig Jahre blieb.

Schönleber riss sich früher los. Die weite Welt zog ihn an. Es kamen die Jahre der Reisen nach Tirol, nach Italien, lange Aufenthalte in Genua, Wanderungen an der Riviera. Eine dunkle italienische Gasse, die er im Süden malte, ward schon 1873 auf der Wiener Weltausstellung prämiiert.



G. Schönleber. Bahnhof

Dennoch, auch Schönleber hatte seine Katzenjammer, seine Depressionen, und in diesen Stimmungen immer ein Verlangen nach dem „schlechten" Wetter der Heimat, nach dem Wechsel von Kälte und Wärme. Er fuhr den Rhein hinunter, nach Holland, er sah die Wiener Weltausstellung und ihren Makartrausch, von da zog es ihn nach Oberbayern; alle oft so gegensätzlich gemischten Eindrücke steigerten sein lautes, suchendes, fast spähendes Schaffen. Seine Bilder aus Holland schienen ihm zu holländisch, es war, als ob er das Fremde durcharbeiten müsste, um das Eigene reiner, bewusster, selbstsicherer zurückzuerobern.



G. Schönleber. An der Enz in Besigheim

Seine Reiseenergie wurde durch grosse Illustrationsaufträge, die ihn in den Jahren fünf- und sechsundsiebzig nach Italien und an die Nord- und Ostsee führten, unterstützt. Aus jener Zeit stammt auch das Bild des Fischmarkts, das in Leibl einen Bewunderer fand.

Nach diesen ersten Wanderfahrten setzte sich Schönleber heisse Monate in Chioggia fest und studierte, malte mit heissem Fleisse in jedem Sinne. Ein Jahr später, 1878, sah er die Pariser Ausstellung, lernte Dieppe, die englische Küste, lernte London und seine Kunstschätze kennen. Von Constable, von Turner ward er in erster Reihe gefesselt und — bestätigt, denn auch er hatte „die Neigung, aus beliebigen Farbflecken, die auf der Leinwand zufällig reizvoll entstanden sind, ein Bild zu gestalten". So oft ihm dieses auch gelang, es war ein Verfahren, bei dem er sich vor der Gefahr des Sichverfahrens fürchten lernte, seine der Natur unmittelbar abgelauschten Bilder waren ihm lieber, vertrauter, ehrlicher. Sein damals entstandener Stadtgraben erhielt in München die Medaille.



G. Schönleber. Alt-Esslingen

Seine Bilder wirkten, er ward eingeschätzt, vom Kunstfreunde wie von den Künstlern. Im Jahre 1879 wurde er in die Jury der Münchener Ausstellung gewählt. Aber sein breiter Platz im liebgewordenen Münchener Kreise machte ihn nicht sesshaft, er reiste, malte weiter.

In diese Zeit der freien Fahrten ins Land fiel im Jahre 1880 der Ruf des Grossherzogs

an die Kunstschule nach Karlsruhe, ein Moment, das wohl einen der grössten Wendepunkte im änsseren Leben Schönlebers bedeutete. Diese Berufung war eine konzentrierte Anerkennung, von einem Staate, der durch die Person des Grossherzogs etwas Unpolitisches, Intimeres, Gemütlicheres, Aufrichtigeres in seinen Initiativen hat, als es staatlich der Brauch ist. Nach Baden berufen, klingt: „Komm zu uns! Bei uns ist gut sein und gut schaffen!"

Und bei Gustav Schönleber wurde dieser Willkommgruss allmählich zur Wahrheit. Unter natürlichen Konflikten gab er die Freiheit, die Ruhestation München auf. Es kam die Entwicklung der neunziger Jahre: mit manchem Widerstreben, das zu aktivem und passivem Widerstande Zuflucht nehmen musste, ertrug er in dem kleinen Karlsruhe den Zusammenstoss mit heterogenen Bestrebungen, mit den Platz- und Geltungsuchenden, die dem Neuen Barrikaden bauen. Er war kein Parteimann, kein Raufer. Er liebte seine Arbeit im eignen Reiche und wollte nicht gestört sein. Es gab Zeiten, in denen er nur von der Liebenswürdigkeit des Grossherzogs zum Bleiben bestimmt wurde. Und zu dieser sanften Herrschermacht trat eine zweite noch sanftere königliche Hoheit, die Liebe zu seiner Luise, um die er in der Frühlingsherrlichkeit von Esslingen warb und der er als Professor in Karlsruhe eine fest gegründete Existenz zu bieten hatte. Im Frühling 1882 ward sie seine Frau und er ein glücklicher Mann, einer, den seine Frau verstand. Sie begriff, dass er als Künstler schon zu viel und nicht genug in die Weite geschaut hatte, um sich ohne Sehnsucht, ohne Wanderlust festzusetzen. Sie reiste mit ihm, so oft sie es ermöglichen konnte, selbst die Natur, die Kunst, *seine* Kunst, sein Schaffen liebend. Sie gab ihm alle geheimen Hilfen, die nur Mitfühlen und Verstehen geben können. Die Realisten, die das Ungreifbare, Unwiegbare nicht gelten lassen wollen, würden staunen und zweifeln, wenn einmal all die Hilfsleistungen verstehender Frauen gemessen werden könnten — Gustav Schönleber würde zu den Wissenden zählen, die nicht staunen.

Der Karlsruher Aufenthalt, die Karlsruher Wirksamkeit wurden immer wieder durch grosse Studienreisen nach Holland, Italien, an die Riviera, nach Rom unterbrochen. Der Künstler behielt das drängende Bedürfnis, weit über die Landesgrenze hinaus zu sehen, alle ihm erreichbare Erscheinungsfülle, Farbenfülle der Erde kennen zu lernen, seinen Horizont zu erweitern.



G. Schönleber. Windmühle

In den ersten Jahren seiner Karlsruher Lehrtätigkeit malte er eines seiner ersten grossen Bilder für den Fürsten von Fürstenberg, „eine Gesamtansicht über das Land bei Heiligenberg, das Schloss und viele Quadratmeilen Wälder und Felder samt Bodensee und den Alpen dahinter".



G. Schönleber. San Fruttuoso

Er fuhr dann in die Sonne nach Nervi, machte dort die Studien zu seinem grossen, bekannten Bilde: „Quinto al Mare", das er 1888 vollendete und das in München und in Berlin mit der grossen Medaille ausgezeichnet wurde. Von diesem Bilde sagt der Bescheidene selbst, es habe ihm viel Ehre gebracht, und er glaube, dass es sich heute bei jeder Ausstellungskonkurrenz bewähren werde, denn: „es ist durchaus keine photographische Wahrheit, es ist Natur darin, es ist ihr abgerungen!"

Der innere und äussere Erfolg des Künstlers zeitigte die Möglichkeit und den Entschluss, ein „ermaltes" Haus zu bauen. Ein schönes Haus ist's geworden, so frei von Affektation und Effekthascherei wie sein Erbauer, und wie er voll sicherer stiller heimatlicher Harmonie. Auch dieses hielt ihn nicht vom Wandern, Schauen, Suchen, Bildersammeln in der Ferne und in der Nähe ab. Wenn man die Reisen Schönlebers in den nun folgenden zwei Jahrzehnten übersieht, so lässt sich bei dem immer wiederkehrenden Zug nach Italien und nach Holland die wachsende, die immer bewusster werdende Freude an der Heimat erkennen.

Märchenschönheiten, die wie Träume klingen, durfte er in der Fremde erleben, einen Aufenthalt in dem Castello di Paraggi, von dessen Schönheit ein Bild dieses Heftes spricht. Das Schloss, das Eigentum eines Engländers ist, der sich die alte Fortezza als Wohnsitz eingerichtet hat, wurde von Schönleber gemietet. „Die schönsten Tage, das Wunderbarste brachte uns der Aufenthalt in Castello

di Paraggi am Montefino. Einsam an der felsigen Küste gelegen im schwarzblauen Meer, hatte es allen Zauber Böcklinscher Schönheit: die tiefstehende Wintersonne, die langen Schatten der Berge. In der Pinakothek ist ein Bild, Punta da Madonetta, das etwas davon erreicht hat. Vielleicht



G. Schönleber. Der Turm von Lerici

versuche ich nochmals diese Aufgaben in neuer Technik. Freilich, ein so ideales Dasein, wie der Winter in Castello, darauf kann ich nicht mehr rechnen. Alles im Familien- und Freundeskreis zu geniessen, dabei niemand etwa krank, kein Ärger, ein besonders milder Winter, der selten die Arbeit im Freien unterbrach, die herrlichen Brandungen bei verhältnismässigem Windschutz, die Gänge über den Berg, die Bootsfahrten in der Dämmerung, San Fruttuoso, die Fahrten mit dem Fürsten von Wied im Lootsendampfer dicht an sonst unzugänglichen wilden Felsenufern, nach Punta Chiappa, nach Sestri, Villa Pagana bei St. Margherita,

Rapallo — ich glaube, wer das Glück hatte, wie wir damals, sollte die Götter nicht versuchen."

Eine spätere Reise führte ihn mit der ganzen Familie den Rhein hinunter bis nach Middelburg auf Walcheren, die ganze Fahrt zu Wasser, „die möcht ich allen guten Reiseseelen wünschen,



G. Schönleber. Castello di Paraggi

mit etwas Wetterglück dabei, so ganz anders und viel schöner als mit D-Zügen; eine Nacht im Schiff, einen Morgen vor der alten Stadt Rees, dann Nymwegen und das echte Holland, die zweite Nacht in Dordrecht, dann noch sieben Stunden bis der Dom von Veere erscheint. Ein kleines Bild von da, Domburg, würde Sie freuen, eine Korallenschnur von roten Häuserchen hinter den Dünen." Da sass er schaffensglücklich in dem alten Nest Veere und in Vlissingen und studierte zu allem übrigen die malerischen Fischerboote.

Drei kommende Sommer verbrachte er in La Panne. Dieses und alles andere Herrliche, was er in Italien und in Deutschland sah, der Zauber der eigenen Heimat steigerte sich zu einer

zwingenden Kraft. Er gesteht es „Sersheim das reizende Dorf zwischen Bietigheim und Mühlacker, fünfzehn Jahre lang habe ich jedes Mal vom Eisenbahncoupé sehnsüchtig hineingesehen in das Mettertäle, bis ich mich an einem Pfingstsonntag auf den Weg machte. In diese Quelle habe ich mich ordentlich verliebt. Das bescheidene, reinliche Wirtshäusle zum Adler, das Dorf und die Landschaft sind nicht auszuschöpfen. Wenn ich die Atelieraugen recht



G. Schönleber. Winter am Wasserhaus

baden will, so gehe ich dahin, und wär's auch nur auf ein paar Stund —" Heimkehr! Der welterfahrene, erfolgreiche Sohn kehrt heim — in die Beschränkung, in die Stille. —

Es ist selbstverständlich, dass ein Künstler wie Schönleber Schüler anzog, und es ist bewiesen, dass er sie zu fesseln, zu belehren, sie in ihrer Eigenart zu klären, zu unterstützen wusste. Seine mit grossem Ober- und Seitenlicht ausgestattete Klasse war einzig in ihrer Art, „sie bildete einen Fortschritt gegen die dunklen Ateliers, hatte eine Flut von Licht, man konnte in der Tat lernen".

Zu seinen Schülern zählten Fr. Kallmorgen, G. Kampmann, F. v. Ravenstein, Fritz Völlmy, H. Petzet, M. Roman, W. Hasemann, Jul. Bergmann, Fritz Rabending, K. Biese, G. Burmester, Heinr. Hennes, M. Wieland, Karl Böhme, Franz Hoch, R. Hellwag, H. v. Volkmann, Ulrich Hübner,



Gustav Schönleber

Phot. F Hanfstaengl München

Scirocco





Gustav Schönleber

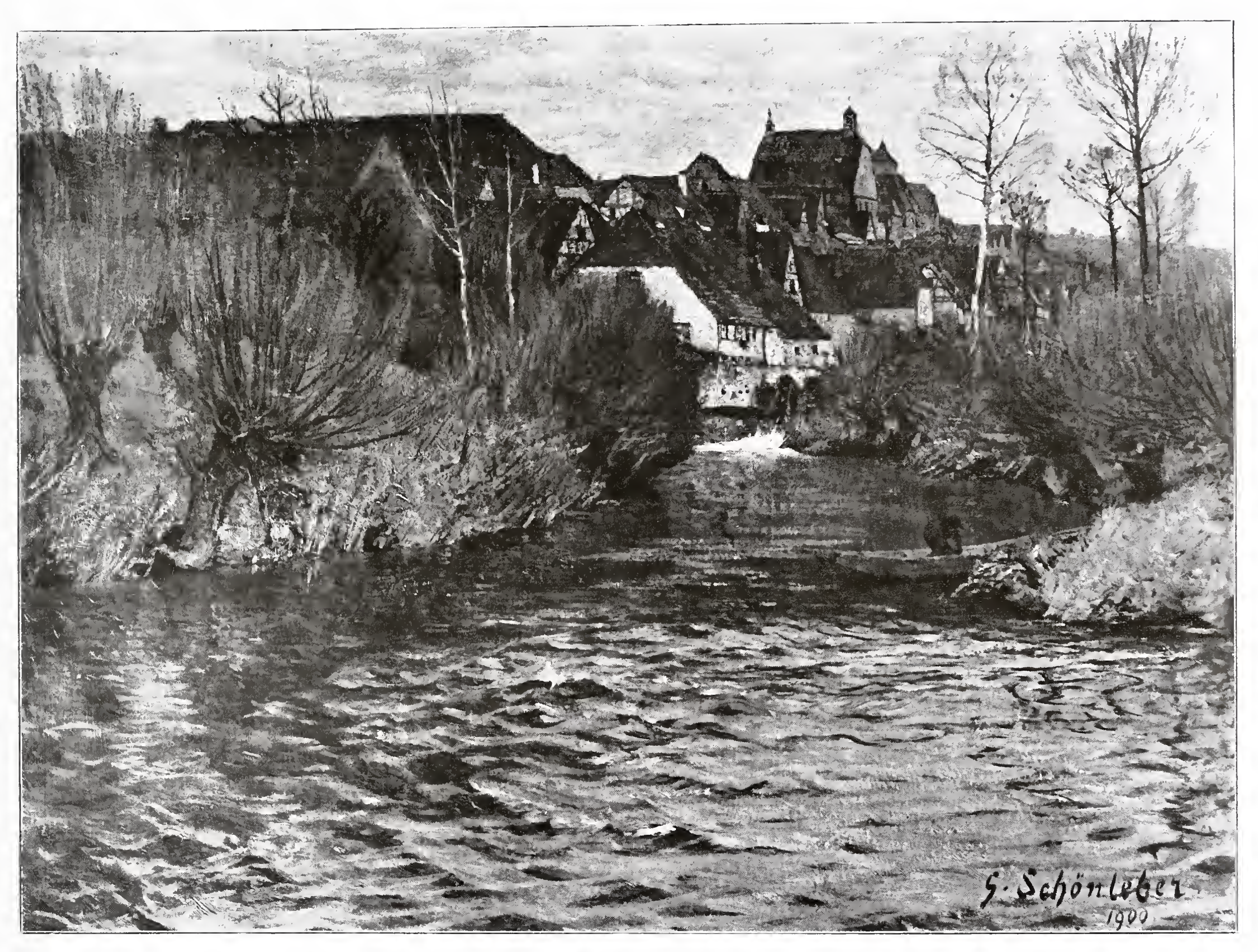
Phot. F. Hanfstaengl, München

Hochwasser am Städtchen



E. Ameseder, Alfred Zoff, Hugo Darnaut, Walter Conz, Raoul Frank, Ad. Luntz, Walter Strich-Chapell. Mancher Namen hat Schönleber fast vergessen. Er erinnert sich, dass im Jahre 1890 43 von ihm beratene Bilder im Münchener Glaspalast hingen, „teilweise habe ich sogar die Finger darin gehabt“.

Zu der 25jährigen Feier seines Amtsantritts in Karlsruhe bewiesen ihm seine Schüler, von



G. Schönleber. Stadtmühle

denen jetzt viele selbständige anerkannte Künstler geworden sind, wie sie seiner in Dankbarkeit gedenken. Sie überreichten ihm eine Kassette mit 56 von ihnen gemalten Bildern, und was mehr ist, sie schenkten ihm eine gute Erfahrung, die ihm eine Lebensfreude bedeutet, eine von denen, an denen man sich stärkt wie an einem alten Wein: die köstliche Erfahrung, dass es eine lebendige Dankbarkeit gibt.

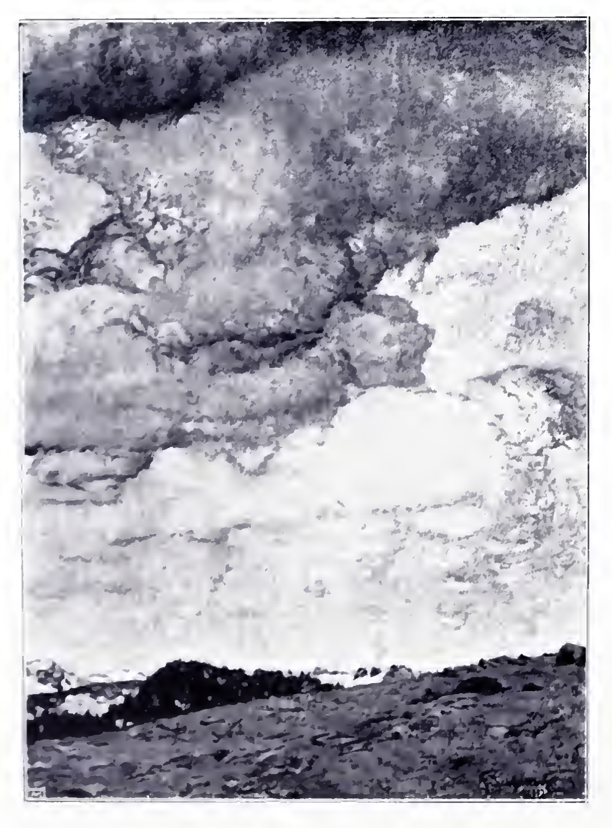
Er, der sich so gut in das Wesen und die Absichten des anderen hineindenken kann und so tätig beriet, liess und lässt sich gerne beraten. Sein Freund und Schwager Baisch, der grosse, zu früh verstorbene Künstler, wurde kurz nach Schönleber nach Karlsruhe berufen. Die beiden Männer verband ein lebendiger Austausch, ein förderndes Verstehen, was Schönleber in diesem

Masse wohl kaum je wieder ersetzt wurde. Die Harmonie, die er zu seinem Arbeiten brauchte, hing immer mit dem Gemütlichen zusammen. Wandern musste er, aber entweder mit dem Freund, der Frau, den Kindern, oder zu ihnen heimkommen können mit der Bilderernte, sie ihnen zeigen können, mit ihnen lachen können — da wurden die Bilder wie erhoffte Freuden begrüsst, besprochen und auch lustig getauft, wie das mit dem Hausnamen „Dreckbild“, das jetzt im Staedelschen Institut in Frankfurt a. M. seinem Namen Ehre macht. Die wahre Kunst wertet und erhöht, was sie gestaltet, auf ihre mächtige Weise. Die geputztesten Kreaturen, die goldstrotzenden Paläste, die pathetischen und die pikanten Bilder, alle zerfallen in nichts, wenn sie nicht mittut, und eine schmutzige Gasse, an deren verwetterten, schiefen Fenstern armselige bunte Fetzen im Winde flattern, wird von ihr zu leuchtender, dauernder Farbenschönheit erhoben.



G. Schönleber. Fiascherino

Durch die Macht dieser Kunst erweiterte sich der Wirkungskreis Schönlebers von Jahr zu Jahr. Sogar die Ausschmückungskommission des deutschen Reichstags holte ihn. Für den Schreibsaal malte er im Jahre 1897 die Stadt Strassburg. Und kein Beifall konnte lauter und positiver sein, als der zweite Auftrag von derselben Stelle: Rothenburg ob der Tauber, ein Bild von siebeneinhalb Meter Länge und fünf Meter Höhe. Das verlangte sommerlange Arbeit, die Hingabe aller künstlerischen Kräfte. „Das Streben hatte ich, kein Loch in die Wand zu malen, sondern eine Fläche mit dieser Ansicht zu schmücken, hab’ es auch erreicht, das Bild ist trotz des Reichtums still an der Wand, es wäre ein grosser Fehler gewesen, eine „geschmetterte“ Wirkung an dieser Stelle servieren zu wollen, noch dazu in gelbem Holz. Wer es dann ruhig betrachtet, dem wächst sein Inhalt immer klarer zu, er wird ihm nicht so im Vorbeigehen nachgeworfen.“ Dieser Standpunkt des Künstlers ist wie eine Bürgschaft für die Güte des Bildes, dessen erste Skizze ein Herr der Kommission mit den berlinfremden Worten begrüsste:



G. Schönleber.
Zwischen Himmel und Erde



G. Schönleber. Nacht im Dorf

„Grad, wie ich's tramt hab'!" Schönleber erzählt gerne, dass man sich vor der zweiten grossen Bestellung von Berlin aus erkundigt habe, ob es wahr sei, dass er, durch Schwächung seines Auges, nicht mehr das Gleiche leisten könne. Er hat ihnen glänzend bewiesen, was und wie er mit dem einen Auge sieht. —

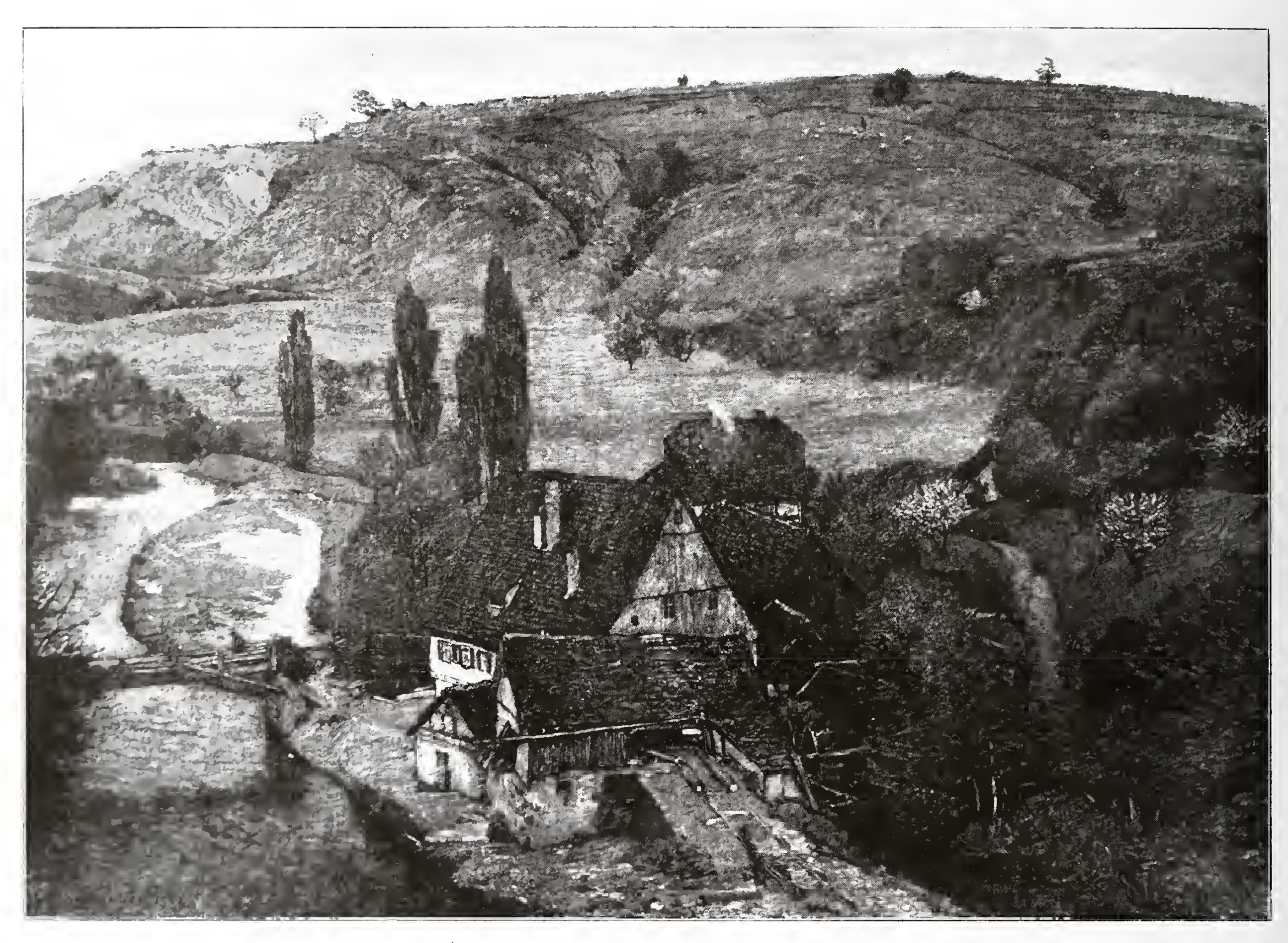
Eine andere Leistung von solcher Grösse und Schwierigkeit ist das Bild von Laufenburg mit dem lebendigen „Laufen", für dessen Wasserfülle, Wasserbewegung, Wasserlawine wohl Schönleber der auserwählte Künstler ist. Berufen hat ihn zu dieser Arbeit die Gesellschaft, die zur Gewinnung der Wasserkräfte diese landschaftliche Schönheit opfern muss, und ihr vor ihrer Zerstörung in der Karlsruher Kunsthalle ein bleibendes Denkmal geben will. Ein bleibendes Kunstwerk ist es geworden. Schönleber meint: „Es ist eine richtige Ansicht, der sich herziehende Rhein, der Fall, der ‚Laufen' genannt, die beiden Orte mit der verbindenden Brücke. Die blaue und blaugrüne Schlange des Stroms war mir wichtig, im Bild ihre ganze Entwicklung zu haben. Ich habe sehr bauen müssen, bis ich den Organismus so beieinander hatte, in einem Blick organisch, denn die Natur bietet fortwährend nur einzelne Stücke, ich habe sie erst fassen müssen durch einen angenommenen Augpunkt, der aber in der Luft liegt. Bin ziemlich stolz auf das Bild. —" Er kann es sein, diese klare und doch wie blau umschleierte Welt wirkt als eine künstlerische Vollkommenheit gleichmässig auf Kenner und Laien, der künstlerische Kraftbeweis an sich.

Natürlich hat Schönleber an der schönen Rheinstrecke manches Stimmungsbild erschaut und in kleineren Dimensionen festgehalten. Das Wasser zieht ihn immer wieder an, er sieht eine Schönheitssprache in jeder seiner Bewegungen, in der Farbenfülle, die auf ihm spielt. Er kennt die Farbenspiele der Wellen wie ein Botaniker die Staubfäden der Pflanzen, auch die Wahrheit und Grösse seiner pathetischen, berühmten Wasserbilder hängt mit diesem Schauen und Wissen des Kleinsten in der Erscheinung zusammen. Der europäische Ruhm Schönlebers beruht noch heute auf jenen Wasserbildern, die schon selbst dafür einstehen, dass ihr Wert nicht gemindert wird. Den vielen aber, die Schönleber nur als Rivieramaler, Meermaler und holländisch anmutend kennen, ihnen bleibt ein Kostbares vorbehalten: Schönleber als Heimats-



G. Schönleber. Fischerboot am Strand

maler! Wenn man in seinen Bildern seine bisherige Entwicklung übersieht, so erkennt man allmählich, aber immer deutlicher: da ist einer in die Fremde gegangen, im Drange nach Werden und Wachsen, hat die Fremde begriffen wie einer; mit der Liebe eines entzückten Gastes hat er sie gemalt, nach all ihrer Romantik, ihren Effekten, nach all den Höhepunkten ihrer Eigenart griff er, holte sie mit allen Mitteln einer ergründenden Technik in seine Bilder, um sie — heimzutragen.



G. Schönleber. Mühle im Tal

Die neue fremde Welt, die grosse, blaue Fläche, die Unbegrenztheit, zu der jede phantastische Zutat überflüssig war, welche Farbenkraft ward da Notwendigkeit! Der Künstler war hingerissen und malte mit feuriger Hingabe die Schönheitsfülle, die sich ihm erschloss; der Gedanke, sich von ihr zu trennen, war ihm ein Schmerz. Und dennoch, wenn man ihm gegen die Verpflichtung, lebenslänglich zu bleiben, die romantische Veste am Meere zum Geschenk geboten hätte, über seinen Kopf hinweg hätte sein Herz nein gesagt. Denn über den blauen Zauber hinaus sah er alte graue Mauern, auf denen der Goldlack blühte, alte niedere Häuschen, vor deren vergriffenen Fenstern rote Geranien grüssten, sah er niedere Torbogen, kleine Bäche mit alten Brücken, er sah in die engen Gässchen der Dörfer und Städtchen, in denen man das Singen und das Flüstern, das Seufzen und das Herzklopfen der Menschen zu hören meint, in denen das Leben selbst zu flüstern scheint, wie die letzten schwächsten Wellen an abgelegenen Ufern, — welt-

suchendes, schluchzendes Sehnsuchtsweh, weltferner armer Friede in der Luft, Enge und Schutz. Und wenn in solcher Enge eine Linde blüht, ein Fliederbaum duftet, Veilchen an der alten Mauer erwachen, Primeln auf einem kleinen Rasenplatze leuchten, dann scheint es, als ob der allumspannende Himmel gerade diesen Erdenwinkel zu einem heiligen Fest auserwähle, — so herzbewegend wirkt da der Frühling, am herzbewegendsten auf den, der zu ihm zurück-



G. Schönleber. Herbststürme

kehrt. Ja, in dem Castello di Paraggi sehnte sich ein von Meer und Meeresufern begeisterter Mann nach diesem Frühling, auch nach dem Wetter, auch nach dem Regenwetter der Heimat. Um die Mutter so zu lieben, muss man sie entbehrt haben. Um die Heimat so zu sehen, muss man in der Fremde gewesen sein.

Nicht in Worten, aber desto lauter in seinen deutschen Bildern spricht Schönleber diese warme, heimatliebende Gefühlssprache. Unermüdlich arbeitet er, und immer mehr wird die künstlerische Arbeit an sich das aktuelle Ereignis seines Lebens. Der grosse Strom äusserlicher Anerkennung lockte ihn nicht auf die Tribüne der Öffentlichkeit, die wenigen Male, wo er dazu gezwungen war, liessen nur eine humoristische Notiz oder eine sympathische Erinnerung zurück; besonders gern gedenkt er des herzlichen Zusammenseins

mit dem grossherzoglichen Paar, als er es zur goldenen Hochzeitsfeier in der Akademie begrüsste.

Die Gelegenheit zur Kunstpolitik fehlte auch in Karlsruhe nicht. Schönleber blieb an ihrem Treiben fast unbeteiligt. Führenden Stellungen wich er aus, sie sind ihm unsympathisch. Sogar in dem mehr oder weniger friedlichen, als Pflicht unvermeidlichen Amt als Akademiedirektor, das ihn nur alle sechs Jahre trifft, fühlt er sich jedesmal „schwer leidend".

So freundschaftlich sein Verhältnis zum Grossherzog war, so herzlich Schönleber dessen Gemüts- und Geistesart feierte, so viel Auszeichnungen ihm auch von Baden wie von Preussen zuteil wurden, sein Herz fand an allem nur die Erntefreude des einfachen, wahren Naturmenschen. In all dieser künstlerischen Hochsommerernte blühte das Familienglück des Künstlers in ehelicher Eintracht; drei innerlich verwandte Kinder, eine Tochter und zwei Söhne, wuchsen in dem Hausfrieden auf, in dem auch wahre Freundschaft ihren Heimatssitz fand. Ein Sohn ist gegenwärtig als Bildhauer bei der Arbeit in Rom.

Sorgen, Krankheit, Verluste, die Wetter, die die Tage bringen, wurden in solcher Gemeinschaft leichter überwunden. Die Eltern Schönlebers verloren ihr Vermögen, er sorgte, er half es ihnen tragen. Als sein Vater starb, zog seine Mutter zu ihm, sein Hausfrieden wurde auch der ihre.

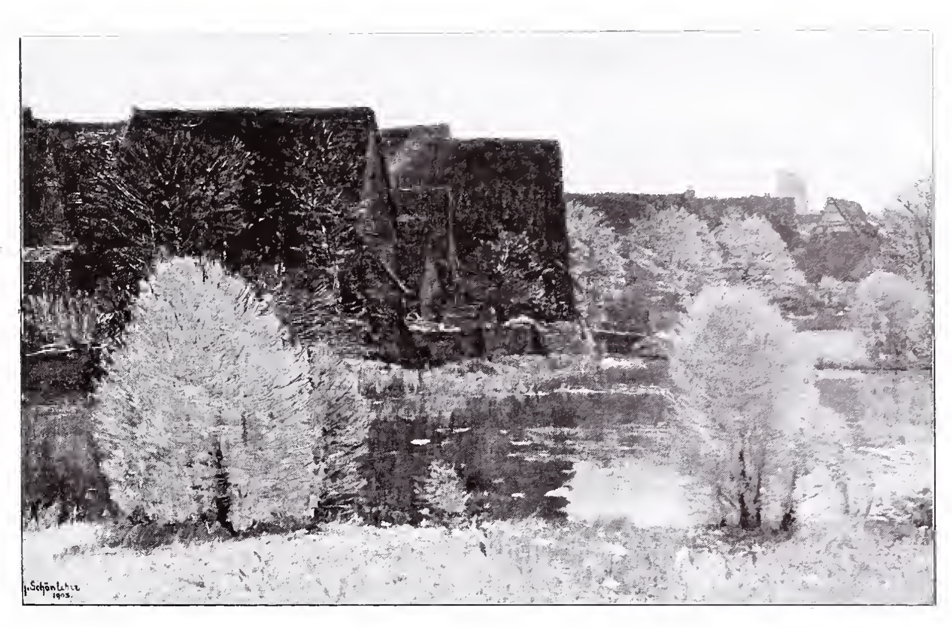
Und während der Erntejubel stiller wurde, jene Festgäste, die immer zum Neuen und Neuesten die Musik und den Lärm bringen, sich nach und nach verzogen, die Schüler selbständige Maler, zum Teil sogar Meister geworden waren, hatte sich in dem Künstler, den nichts von sich, seinem eigentlichen hochwohl in Schwaben geborenen Ich entfernen oder nur entfremden konnte, das längst Vorbereitete, das organisch Gewachsene wie ein Neues vollzogen. Die in jedem Sinne zerstreuten Festgäste und ungezählte andere nehmen es jetzt wahr, dieses einstimmige Heimkehren zur Heimat, dieses noch intensivere Wissen von ihr, von ihrer herzlichsten, süssesten, arm-seligen Schönheit! Es liegt in diesen Bildern von den kleinen Nestern die entzückte Freude des Heimgekehrten, der mit einem Lächeln, dem die Wehmut nicht fehlt, immer wieder sagen möchte: Aber, ihr seid ja schöner geworden, lieber, interessanter, nein, so schön hat's noch nie geblüht, so schön hat's noch nie geregnet, so weich und klar hat euch noch nie die Luft umspielt. Das muss gemalt werden.



G. Schönleber. Hochwasser im Städtchen

So malt er, wie ein Junger, trägt seine Sommerkraft in seinen Frühherbst, schafft neue Ernte. Nur äusserlich ist es stiller um ihn geworden. Er selbst schreibt: „Jetzt hab' ich nur wenig Schüler mehr, die Jugend sucht anderes, und mir

ist das sehr erklärlich, und finde es gut, denn es ist nur eine gewisse Periode, früher oder später, da man als ‚Künstler' was abzugeben hat, als Professor der Malerei ist das was anderes, aber der bin ich nie gewesen."



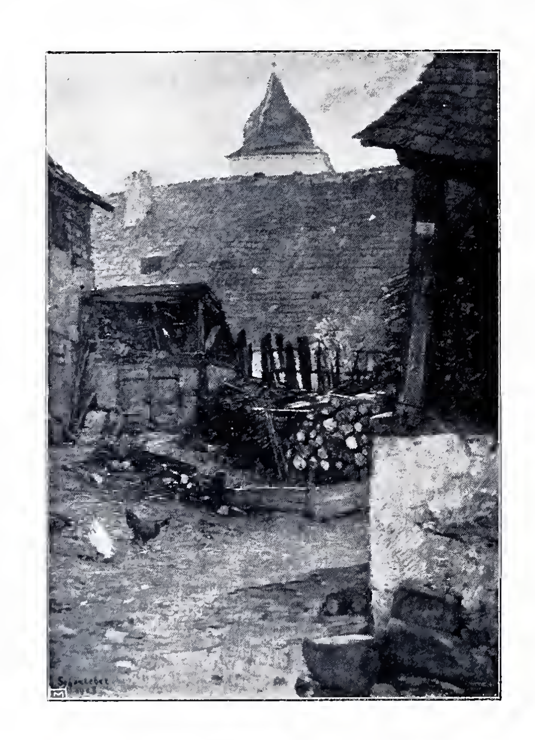
G. Schönleber. Frühling in Dinkelsbühl

Und dass er das nie war, sich nie auf dem Podium der Rangliste um Amt und Würde und die dazu gehörige Platzbreite bemühte, auch das muss zu seinem Charakterbilde gesagt sein. Da ihn ein früher, von allen Markthilfen reiner Erfolg bevorzugte, blieb er leichter von jeder Missgunst frei, blieb dem Freunde, selbst wenn er auch ein Kollege war, ein rechtschaffener Freund. So ist er jetzt in erneute enge Beziehung zu dem nach Karlsruhe zurückgekehrten Julius Bergmann getreten, so versteht er sich mit Eugen Bracht, so war Schönleber ein früher, begeisterter Anhänger, sogar ein Käufer Hans Thomas. Es ist eine Freude, Schönleber von der Grösse, von allen Tugenden der Thomaschen Kunst reden zu hören. „Thomas Berufung zu uns habe ich als einen wahren Segen empfunden in jeder Hinsicht, er ist mir die ‚oberste' Instanz geworden. Ich gestehe, so ein klein wenig hab' ich auch in seinen Garten über den Zaun geguckt, weil er mich gar so sehr freute, der Garten und der Gärtner." Hans Thomas Besuche zählen bei Schönleber und geben ihm das Gefühl, „er sieht meine Bilder gern".

Es gibt nicht allzuviel Besucher, auf die er wartet und die er wertet. Er hat die Gnade, die Welt nicht zu brauchen, so macht sie ihm auch keine Unruhe. Die sanften Probleme auf seiner Staffelei halten ihn in der Sammlung fest, durch die er zu seiner echten hohen Künstlerschaft gelangte. Er empfindet sie keineswegs als Sinekure, der Erfolg bedeutet keine Endstation für ihn, keinen Tummelplatz, auf dem einer das auswendig in veränderten Nüancen vorträgt, was einmal sein originelles inneres Schaffen war. Der gesunde, denkende Arbeiter, der in dem Künstler Schönleber steckt, schützt ihn vor jeder Selbstimitation, vor jeder Manier. Keine traditionelle Schranke, keine festgerannte Absicht steht zwischen der Natur und ihm. Heute wie immer sieht er in die Natur hinein, unermüdlich in der Beobachtung, ihre geheimsten Erscheinungen belauschend.

Die vielgestaltigen Bilder, die er von Strassburg, Rothenburg und Laufenburg malte, beschäftigen ihn mit seiner Stellung zur Vedutenmalerei und ihrer Stellung überhaupt. Er frägt: „Ist es nicht ein Widerspruch, dass dieselben Leute, die begeistert von der grossen seltenen Schönheit einer Landschaft, von der Aussicht auf Kalabrien, von den Dolomiten oder dem

Laufenfall reden und schreiben, doch alle ‚Vedutenmalerei‘ gering achten? Freilich, sie müssten eine gute Vedutenmalerei etwas mehr studieren, weil da die Kunstschlagwörter nicht genügen. Es gibt ‚Ansichten‘, die zu ‚schildern‘ eine Wonne ist. Die Holländer sagen immer noch ‚schildern‘ für malen, und alle Bilder heissen ‚Schilderyen‘ bei ihnen. Zum Beispiel: die Landschaft vom Oberrhein fordert ordentlich auf zum ‚Schildern‘. Hans Thoma gibt mir darin recht; wie viele seiner besten ‚Schildereien‘ hat er von dort.“ Die Übereinstimmung, der Beifall Hans Thomas bedeuten Schönleber eine Bestätigung, die wohl auch Teil an seinem frohen Beharren auf dem ganz der Heimat zugewandten Wege hat. Sich in Übereinstimmung mit einem Gleichgesinnten fühlen ist für den Schaffenden wie eine beruhigende Musik, vor der die Dissonanzen des Zweifelns schwinden. Diese Musik hebt auch bei Schönleber den Mut zur eigenen Arbeit, die ihn im Frühherbst beschäftigt, wie sie es im Frühling tat. Immer wieder geht er zum Urquell der Natur. „Und habe noch Bilder im Sinn“, schreibt er, „ganz selten zeigt sie die Natur so schön, aber gesehen habe ich sie und empfunden, zu ihnen will ich zurück.“



G. Schönleber. Alter Hof

Wer Schönleber kennt, sein schlichtes, fast wortarmes Wesen, sein Versenktsein in seine Arbeit, der weiss, dass in dem Worte: „und zu ihnen will ich zurück“ ein Muss liegt, dass in ihm die ganze streng gebundene Kraft seines sehnsüchtigen, schöpferischen Willens zum Ausdruck kommt, die Kraft, die ihn trotz aller treuherzigen, ruhefrohen Hausväterlichkeit, trotz allen Behagens unter einem schönen, breiten, eigenen Dach in weite Fernen, zu dem blauen Meere, in Wind und Wetter auf die hohe See trieb. Dieselbe Kraft treibt ihn heute auf die Heimatwege. Er geht wie im Frühling und Sommer seines Schaffens auf die Wanderschaft im „altmodischen“ Stil, verschmäht Droschken und Auto, er will nicht an den Dingen vorbeifliegen, er will an jeder Biegung des Weges Halt machen, die Wirkung jeder Beleuchtung aufnehmen, schauen, ringsherum schauen, wieder schauen können.

Jetzt eben stellte Schönleber mit den Modernen und Modernsten in Wien in der Aquarell-Ausstellung aus. Ein Blatt von Laufen wurde vom Unterrichtsministerium angekauft. Was mehr sagt, ein alter Schüler, heute ein selbständiger fern von Schönleber malender Künstler schreibt, nicht ahnend, dass es die Welt erfährt: „Vor einigen Tagen hatte ich eine Stunde reinsten Genusses und dankbarster Erhebung vor Ihren Arbeiten in der Aquarell-Ausstellung. Ich begrüsste die lieben alten Bekannten und sah mit Entzücken das Neue. Laufenburg, Rothenburg, Günzburg, das sind Gipfelpunkte in Ihrem Schaffen, von denen aus Sie mit olympischer Ruhe auf die um Sie herumkrabbelnde Welt herabsehen können. In der ruhigen Art, wie Sie Ihren Weg aufwärts gehen, liegt eben etwas sehr Zwingendes. Dabei ist die Gesamtausstellung eine sehr gute, es



Gustav Schönleber

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühling in Schwaben



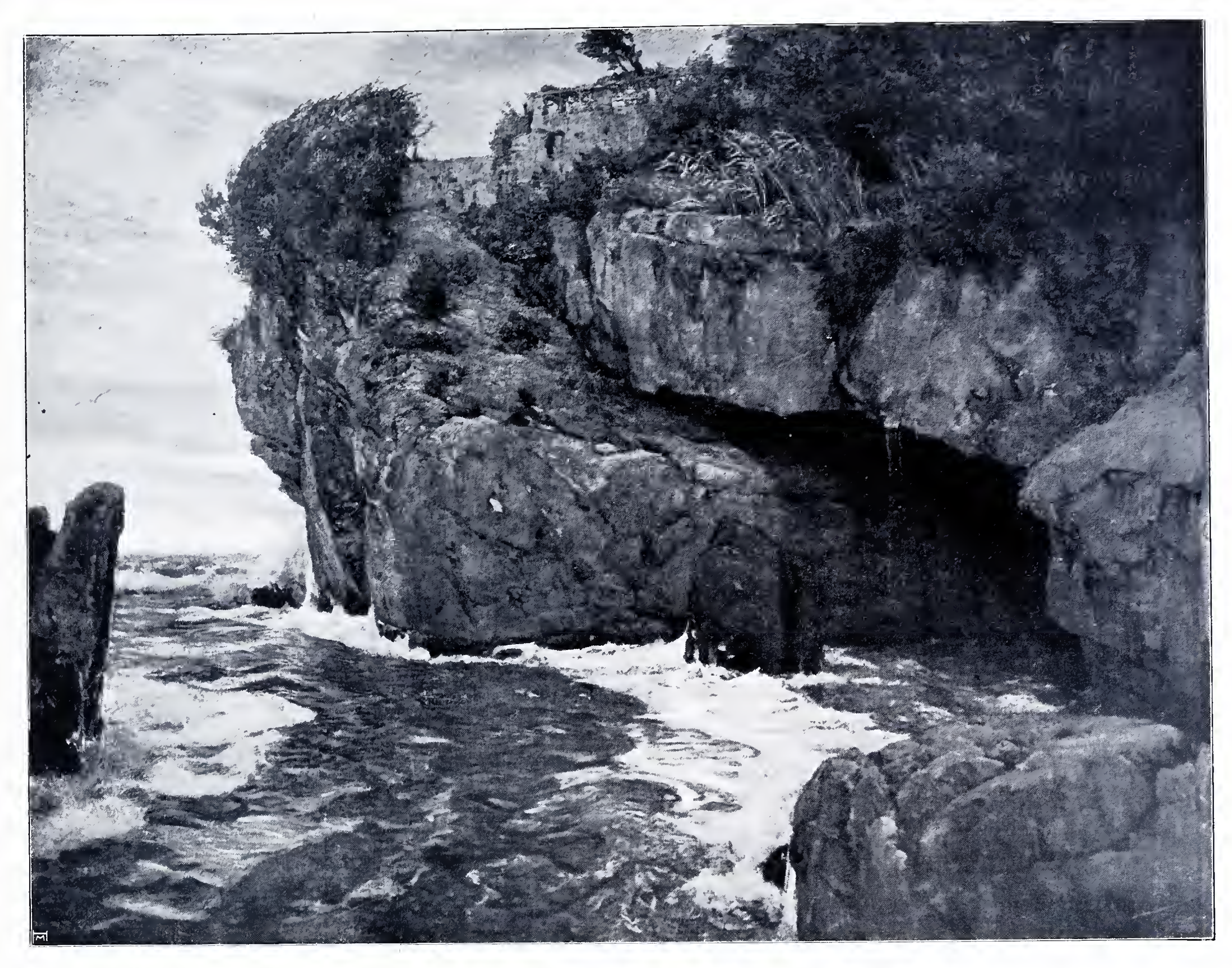


Gustav Schönleber

Laufenburg am Rhein



fehlt nicht die moderne Note, auch nicht das Brillantfeuerwerk, und doch kehrt man zu Ihren sanft instrumentierten Harmonien immer wieder dankbar zurück.“ Der fleissige stille Mann vor der Staffelei liest diesen von Kunstverstand und Gefühl getragenen Beifall, der ohne sein Wissen auf Schleichwegen hierher gelangt, — lächelt, freut sich herzlich — und malt weiter.

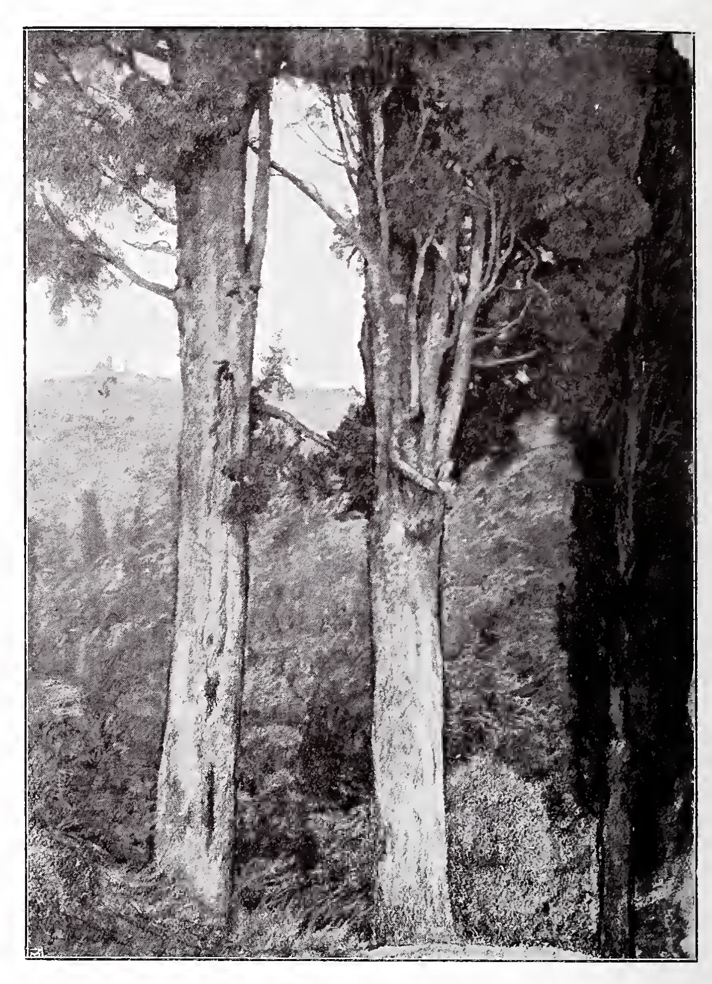


G. Schönleber. Riviera

Er besinnt sich, ob er nicht die Hochwasserstiefel anziehen, das Wasserunheil ansehen — und malen soll.

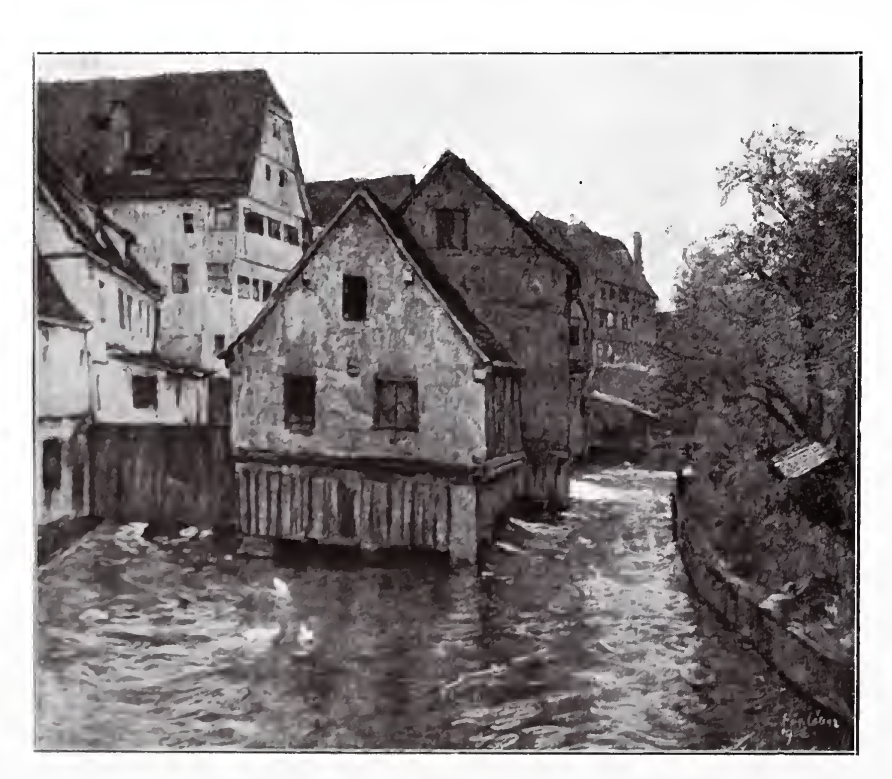
„Malen“ ist auch heute das Leitmotiv seines Lebens, malen in dem ruhigen, gelassenen Tempo, wie er zur Erkenntnis seines künstlerischen Berufes kam, nie ein Raufen, eher ein Abwarten — aber hinter diesem Abwarten steckt ein geheimes Feuer. Mit einer versteckten heissen Zärtlichkeit wirbt er, der nicht schmeicheln kann, um das, was ihn als Bild entzückt, was er liebt, was er mit dem ganzen Wirklichkeitssinne des Schwaben zu ergründen sucht, mit der ganzen Beharrlichkeit des Schwaben ermalen will. „Das ist so schön, das muss ich herausbringen, wie es ist, das könnt' ich ja nur verderben, wenn ich was ändern wollte.“ Diese von seinem eigenen Wesen gebotene Bescheidenheit, eine Art Ehrfurcht vor der Wahrheit der Natur, gab ihm die

innerliche Vertiefung, die ein anderes kostbares Mehr in seine Bilder trägt, das Mehr seiner Individualität, das ideelle Mehr, durch das ein Kunstwerk zum höheren Leben gelangt. So steht Schönleber im Gegensatz zu dem typischen modernen Maler, der die unerschütterliche Natur um eines problematischen Effektes willen aus ihrer formvollendeten, „mustergültigen“ Haltung bringen möchte, die Unnahbare, die in all ihrem unendlichen Wechsel immer formvoll und harmonisch bleibt. Wie sie ist, in ihrem Wahrheitsglanze, sieht sie Schönleber. Die grandiose Meeresdecke, die felsigen Ufer, die alten Mühlen aller Art, das kleine Dorf bei Tag und bei Nacht, im Regen, im Hochwasser, im Sonnenschein, die Fischerboote im Sturm, im Hafen, alles malt er mit derselben hochschätzenden, ergründenden, andächtigen Hingabe, die ihn vor jeder Masslosigkeit und Geschmacksabirrung bewahrt.



G. Schönleber. Zypressen

Wie ein guter Porträtmaler seinem Modell, so tritt Schönleber jeder einzelnen Landschaft gegenüber. Keine Linie, kein Zug der Eigenart, wie er sie sieht, soll verloren gehen, und die Gesamtharmonie einer Einheit soll doch durch kein unberechtigtes Detail gestört werden. Bei solchem Schauen wird diesem Künstler alles lebendig, und es klingt fast zärtlich, wenn er beim Betrachten eines Bildes sagt, „was so ein altes Dach für ein Gesicht macht“.



G. Schönleber. An der Blau in Ulm

Schönleber malt mit der geduldigen Begeisterung, mit der die alten Meister ihre Bilder schufen, die sich Zeit nahmen, die an ihren Werken malten wie die Orientalen

ihre Teppiche knüpfen, ohne Hast, ohne eiliges Ziel, mit der ruhigen beruhigenden Freude am suchenden, ausprobierenden Tun, jeden Strich „con amore“. „Zuerst freut's mich, und was mich so freut, muss den anderen zur Freude werden, weil es schön ist.“ In diesem frohen Glauben, der von keinem Meinungshader und keinem Zweifelfieber erschüttert wird, malt Schönleber. Er hält sich an die geliebte Erde, braucht zur Arbeit nichts Abstraktes, nur Schauen und Seelenruhe; wie er sagt: „einen guten Untergrund und eine illusionskräftige Stunde.“ Dieser gute Geist hat ihm die weltliche Arbeit brav getan. Er warb ihm Freunde und Käufer in Menge. Wenn man die grosse Reihe der Besitzer Schönleberscher Werke mit Namen aufzählen dürfte, die wahren Kunstfreunde und Kunstkenner Deutschlands sind darunter. In den Galerien von München, Dresden, Berlin, Frankfurt, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt, Düsseldorf, Wiesbaden, Köln, Hamburg, Münster i. W., Dessau, Elberfeld, Freiburg, Wien, Breslau ist er vertreten.



G. Schönleber. „Mein Haus“

Die Illustrationen dieses Heftes geben aus dem ganzen Umkreis seines Malgebietes, aus allen Zeiten seines Schaffens vollgültige Proben. Es fehlt die Grossmacht der Farbe; aber es ist, als ob sie in das feine Spiel von Licht und Schatten ein starkes Etwas von ihrer Wirkung trüge. Die Künstlerschaft Schönlebers wird von keiner Gesamtnote charakterisiert, die nicht zugleich die Gefahr einer oberflächlichen Bezeichnung in sich trüge. „Er ist ein reiner Landschafter.“ Ja! in dem grossen Sinne einer vielgestaltigen Einheit. Einheit, die köstliche Frucht der Wahrhaftigkeit. Wahrhaftigkeit, dieses Fideikommiss der Persönlichkeit, das jeden vor Verarmung schützt, jedem Ernte bringt, dem Laien wie dem Künstler. Was die Lüge schafft, verflüchtigt sich. Die Wahrhaftigkeit gibt bleibende, wachsende Güter, dem Denkenden, dem Schaffenden reiht sie menschlich und künstlerisch Erfahrung an Erfahrung, Erkenntnis an Erkenntnis.

Schönleber meint, wenn er von seinen Erkenntnissen spricht, nachdenklich, nach Worten suchend: „Bin viel abgeschlossener geworden gegen früher und will erst recht bei mir selber bleiben, solang die Kraft reicht, mir anderes von der Seele halten, meinem Ideal nachgehen, die Hauptsache ist, dass ich es für eines halte; auch wenn die Welt einmal sagen sollte, es sei nicht hoch gewesen, so steht's doch höher, als wenn ich deren sechse zumal hätte“.

Er darf diesem einen Ideal getrost weiter vertrauen, denn es gibt ihm sein Schaffensglück und seine Ernte. Die Gunst seiner Naturanlage und die Gunst seines Schicksals haben seine Seelenruhe geschont. Diese zwei Segensgaben sind kaum zu trennen, denn eine ist die Stütze, die Stärke der anderen, Neigung und Gehorsam konnten sich zu einer Tatkraft vereinigen. Was er schuf, hat sich in den Zeitläuften der tollsten Kunstwirren seinen Platz erobert und behauptet, kein Marktschreier hat dazu geholfen, seine stillen Bilder taten und tun das ihre. Und sie werden in aller Zukunft still für ihn arbeiten, werden Freude bereiten, werden bestehen vor dem Richter über alle Kunst, der Zeit.



Der Künstler bei der Arbeit

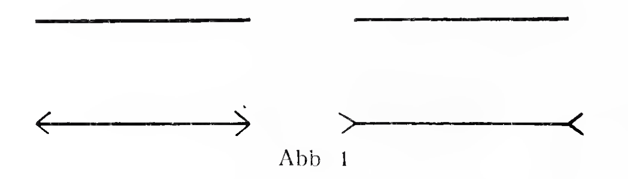
Die Komposition als künstlerisches Ausdrucks-Mittel

von

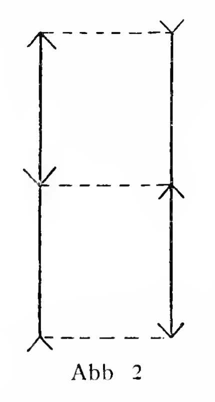
Professor Dr. KARL DOEHLEMANN

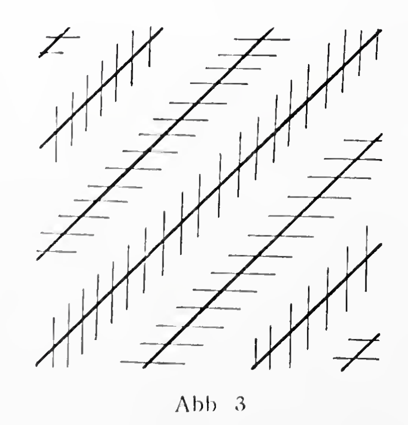
Je nachdem der Maler die Umrisslinien (Konturen) der Gegenstände oder die Gegensätze und Übergänge von Licht und Schatten auf den Körpern und im Raume oder endlich die farbigen Unterschiede der Erscheinungswelt in seinem Bilde wiedergibt, benutzt er die Linie, das Licht oder die Farbe als Ausdrucksmittel. So klar und einfach diese Hilfsmittel anzugeben sind, so schwierig ist schon die Entscheidung darüber, was man nun als die erste und vornehmste Aufgabe des Künstlers zu bezeichnen hat. Sicherlich muss er auf eine gewisse Klarheit der Form- und Raum-Anschauung durch sein Werk hinarbeiten. Denn erst mit dem Begriff des Körpers können wir wieder andere Vorstellungen verbinden und auf die Gegenständlichkeit kann die bildende Kunst überhaupt nicht verzichten, soll sie nicht ins Symbolistische ausarten. Aber auch die Reduktion des räumlichen Hintereinander auf das farbige Nebeneinander der Bildfläche, also die Beurteilung aller Gesichtseindrücke in Bezug auf ihre farbige Wiedergabe, muss als ein fundamentales Problem der Malerei angesehen werden. Weiter sieht der eine Künstler in der Linie und ihren feinen Ausdrucksmöglichkeiten, der andere in dem reizvollen Spiel des Lichtes auf Körpern und im Raume sein Ideal; die Schönheit der reinen, ungebrochenen Farbe findet ebenso ihre Verehrer wie die Veränderung und Abstufung der Farbe durch Licht und Luft, also die Durchführung einer gewissen Stimmung. Verschärft wird diese Konkurrenz der Interessen durch die Tatsache, dass die einzelnen künstlerischen Ausdrucksmittel sich nicht durchweg gegenseitig unterstützen, dass sie sich vielmehr zum Teil in ihrer Wirkung aufheben. So dient die sorgfältige Nachbildung der Licht- und Schattenwirkung, also die Verfeinerung der Modellierung zwar zur Erhöhung der Formenklarheit, aber das Licht löst in seiner flimmernden Erscheinung die Konturen auf, und bei weiterer Durchbildung der Licht- und Schattenmassen im Raume leidet unter Umständen die Klarheit des räumlichen Zusammenhanges, da grosse Schattenpartien formlos und unplastisch wirken. Die Schönheit einer Farbe erleidet eine Einbusse, wenn man dazu übergeht, die Veränderung wiederzugeben, welche eine ihr vorgelagerte Luftmasse erzeugt und ebenso kommt eine satte Farbe an hell beleuchteten oder tief beschatteten Stellen nicht mehr zur vollen Geltung.

Zwischen allen diesen Forderungen stellt nun der Künstler, bewusst oder unbewusst, einen Ausgleich her: er betont die eine, ohne die andern ganz ignorieren zu können. Dem entsprechend stellt er sein Bild etwa in erster Linie auf die Farbe oder auf die Linienwirkung; und gerade die Art und Weise, wie er diesen Kompromiss schliesst, ist charakteristisch für die Individualität des Künstlers. Aber auch wenn dieser Ausgleich hergestellt ist, so bleibt, wie schon die elementarste Erfahrung zeigt, noch eine Wechselwirkung zu berücksichtigen zwischen den Darstellungselementen der gleichen Art, also zwischen den Linien oder zwischen den Farben. Die mit Rücksicht auf die Gesamtwirkung durchgeführte Anordnung der sämtlichen Elemente des Bildes bezeichnet man als Komposition. Ist es erlaubt, auf eine andere Kunst hinzuweisen, so könnte man diese ordnende, alles ins Gleichgewicht setzende Tätigkeit des Künstlers mit der des Regisseurs vergleichen. Um aber Missverständnissen vorzubeugen, sei gleich von vorneherein bemerkt, dass die hier gemeinte Komposition nichts gemein hat mit einer theatermässigen, effektvollen Anordnung, wie sie zu gewissen Zeiten beliebt war. Vielmehr muss jedes Bild, auch das einfachste, komponiert sein. Dabei braucht sich der Künstler gar nicht darüber klar geworden zu sein: er zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass er gewisse Gesetze in sich trägt und fast instinktiv anwendet, während der Laie diese Gesetzmässigkeiten umgekehrt aus den Kunstwerken ableitet und logisch zu begründen sucht.


Abb 1

Aus der auf den Totaleindruck abzielenden Tendenz der Komposition folgt nun sofort, dass bei ihr ein sehr allgemeines und wichtiges, aber wenn man will, fast selbstverständliches Gesetz fortwährend zur Geltung kommen muss: das ist die Tatsache von der Relativität oder Gegenseitigkeit aller Sinneswahrnehmungen. Alle mit den Sinnen zu erfassenden Eindrücke bedingen sich gegenseitig und beeinflussen sich, also auch alle Gesichtseindrücke. Wir können einen Gegenstand nie absolut beurteilen, sondern immer nur in Beziehung zu anderen Objekten, zum Hintergrund oder zum Raume überhaupt. Schon die tägliche Beobachtung belehrt uns darüber. Dieselbe Person, welche wir in einem Zimmer für gross halten, erscheint uns auf der weit ausgedehnten Bühne eines Theaters klein; ein grosser Hut lässt das darunter befindliche Gesicht klein, ein kleiner gross erscheinen. Für die Ästhetik ergibt sich daraus die Bemerkung, dass für die Ausbildung irgend eines Urteils stets zwei Grössen nötig sind. Eine begrenzte Gerade, also eine Strecke, gibt noch keinen Anlass zu einer Vergleichung. Teilen wir aber die Strecke durch einen Punkt in zwei Abschnitte, so können diese Teile verglichen werden und ihre Beziehung zu einander kann in uns eine mehr oder minder angenehme Empfindung hervorrufen. Wenn wir die Strecke zum Beispiel halbieren, so wird durch die Wiederholung


Abb 2


Abb 3

der gleichen Abmessung und die entstehende Symmetrie dem Auge bereits ein Eindruck geboten. Teilen wir die Strecke nach dem goldenen Schnitt, so empfinden wir einem allgemein anerkannten Urteil gemäss das Verhältnis der beiden Abschnitte als ein ästhetisch befriedigendes.

Dies so formulierte Gesetz der Wechselwirkung spielt nun freilich stark in das psychologische Gebiet hinüber und lässt sich nicht einfach in eine mathematische Formel kleiden. Es gilt eben für die Gesichtseindrücke. Aber die Welt des Künstlers bestimmt sich ja gerade durch das Auge und dessen Wahrnehmungen: er arbeitet und rechnet mit dem optischen Eindruck, den die Dinge auf das Auge machen. Das Ding an sich im Kantschen Sinne lässt ihn ziemlich gleichgültig. In der Welt der Erscheinung aber nimmt das obige Gesetz sicher eine hervorragende, wenn nicht die erste Stelle ein, vielleicht ebenso wie der Satz von der Erhaltung der Energie in den Naturwissenschaften.

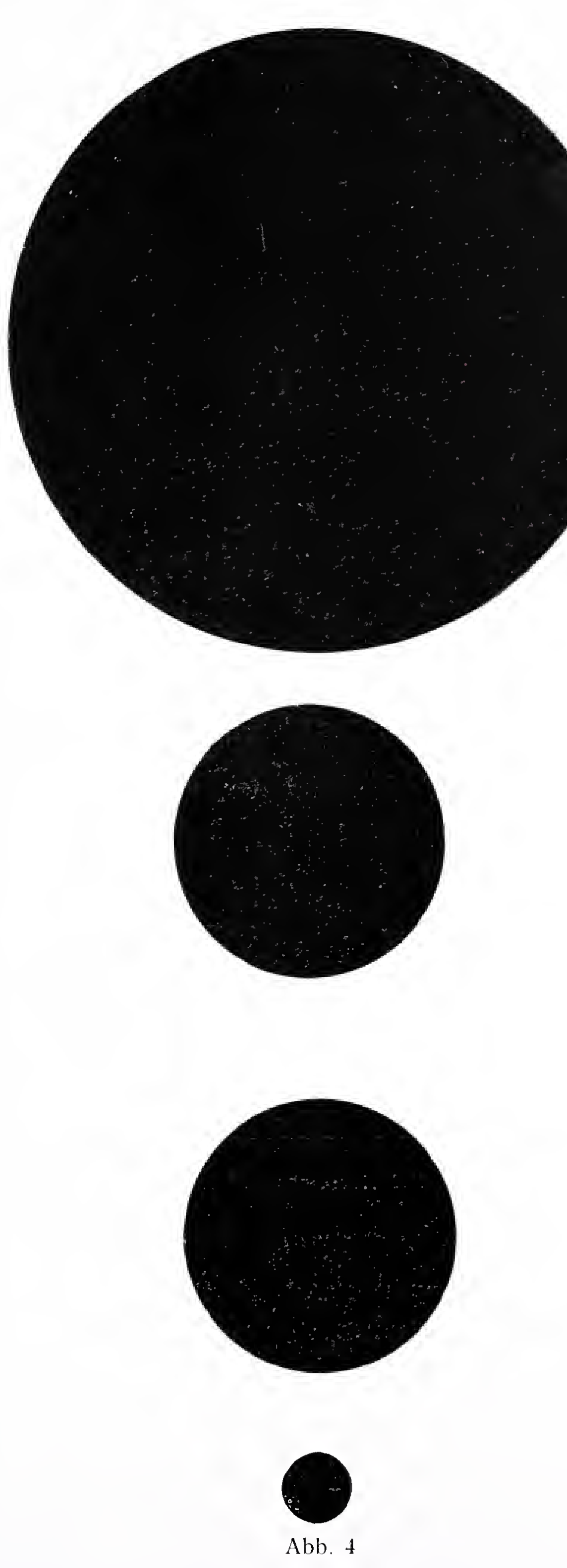


Abb. 4

So einfach das erwähnte Gesetz lautet, so reizvoll dürfte es sein, es jetzt auf die Elemente der bildlichen Darstellung anzuwenden. Denn es müssen sich ihm zufolge alle Linien, Richtungen, Flächen, die Licht- und Schattenmassen und Farben eines Bildes gegenseitig beeinflussen. Durch entsprechende gegenseitige Anordnung kann der Künstler dann aber gewisse Wirkungen verstärken oder abschwächen, bestimmte Eindrücke betonen, andere zurückdrängen und in diesem Sinne muss man folglich die Komposition als ein künstlerisches Ausdrucksmittel von grösster Vielseitigkeit und prinzipieller Bedeutung ansehen. Wir wollen das Gesetz an einigen Beispielen verfolgen und beginnen mit dem Falle der Linien.

Um die Wirkung möglichst klar vor uns zu haben, wählen wir das denkbar einfachste Objekt: zwei gleichlange Strecken, die wir untereinander zeichnen (Abb. 1). Bringen wir an der unteren Strecke die angedeuteten Haken an, so erscheint sofort auf der linken Seite die untere Strecke kleiner, auf der rechten Seite dagegen erheblich grösser als die darüber befindliche Strecke, obwohl wir uns mit dem Zirkel überzeugen können, dass in jedem Falle die beiden Strecken

genau gleich lang sind. Namentlich aber überschätzen wir die untere Strecke rechts gegenüber der unteren Strecke links. Man kann auch den Versuch gewissermassen umkehren und etwa die rechte untere Strecke solange verkleinern, bis sie der linken untern gleich zu sein scheint. Abb. 2 gibt die nämliche Erscheinung bei anderer Anordnung der Strecken. Ein anderes ebenfalls sehr



Abb. 5. *E. de Palézieux.* Frisch zugelangt, Burschen!

bekanntes Beispiel, das sogenannte Zöllnersche Muster, besteht in einer Reihe genau paralleler Geraden, die aber mit Querstrichen versehen sind (Abb. 3). Durch diese letzteren werden die tatsächlich parallelen Geraden vollständig aus der Richtung gebracht und konvergieren für das Auge paarweise. Man hat solche Irreführungen unseres Urteils, die sich noch beliebig vermehren liessen, als optische Täuschungen bezeichnet. Dieser Ausdruck erscheint gerechtfertigt, soferne wir auf Grund einer nicht durch das Auge vermittelten Kenntnis, in unserem Falle durch die Konstruktion der Figur, über die wahre Natur einer solchen Linien-Konstruktion unterrichtet sind. Stellen wir uns aber auf den Standpunkt des Künstlers, so ist für ihn eben der optische Eindruck das Tatsächliche und Gegebene. Würden bei einer architektonischen Aufgabe oder bei einer Dekoration Wirkungen dieser Art sich bemerkbar machen, so hätte er die Elemente so zu ändern, dass diese Störungen verschwinden. Ein Beispiel für die Wirkung von Flächen mag noch Abb. 4 erläutern.



Ludwig Dill

Phot. F. Hanfstaengl, München

Venezianisches Fischerboot





Hermann Urban

Phot. F. Hanfstaengl, München

Morgen



Abb. 6. *Jakob van Ruisdael.* Ansicht von Haarlem



Abb. 7. Ausschnitt aus obenstehendem Bilde

Die beiden mittleren Kreise sind genau gleich gross, wie man sich durch Nachmessen mit dem Zirkel überzeugen kann; sie erscheinen auch gleich gross, wenn man die äusseren Kreise je mit einem Blatte Papier zudeckt. Betrachtet man aber die ganze Figur, so wird der dem grössten Kreis benachbarte unterschätzt und für kleiner gehalten als der darunter befindliche.

* *
*



Abb. 8. *L. v. Simanowitz.* Friedr. von Schiller

Zu den Linien des Bildes gehört auch die Begrenzung desselben, also der Rahmen, der den Bildinhalt oder Bildraum umschliesst und von dem realen Raume abgrenzt. Die Bildumgrenzung kann der Künstler im allgemeinen beliebig wählen, sofern es sich nicht um die Ausschmückung eines gegebenen Objektes, also etwa um ein Fresko an einer Wand oder um ein Relief in einem Türsturz handelt. Die Wahl des Bildausschnittes wird im einfachsten, aber auch trivialsten Falle sich aus der Rücksicht ergeben, die Hauptgegenstände vollständig und möglichst ohne Deckungen zur Anschauung zu bringen. Gewisse Wirkungen kann man aber auch gerade dadurch erzielen, dass man den Rahmen die im Bilde dargestellten Objekte zum Teil verdecken, das heisst überschneiden lässt. Ich meine dabei nicht solche Überschneidungen, wie sie in jedem Interieur vorkommen, und nicht die Fälle, wo unbedeutende Partien, etwa die Wipfel von als Staffage dienenden Bäumen oder die Füsse von Personen überschnitten werden; vielmehr handelt es sich darum, dass für den Aufbau des Bildes wichtige Gegenstände in absichtlicher Weise von der Überschneidung getroffen werden.



Abb. 9. Ausschnitt aus obenstehendem Bilde

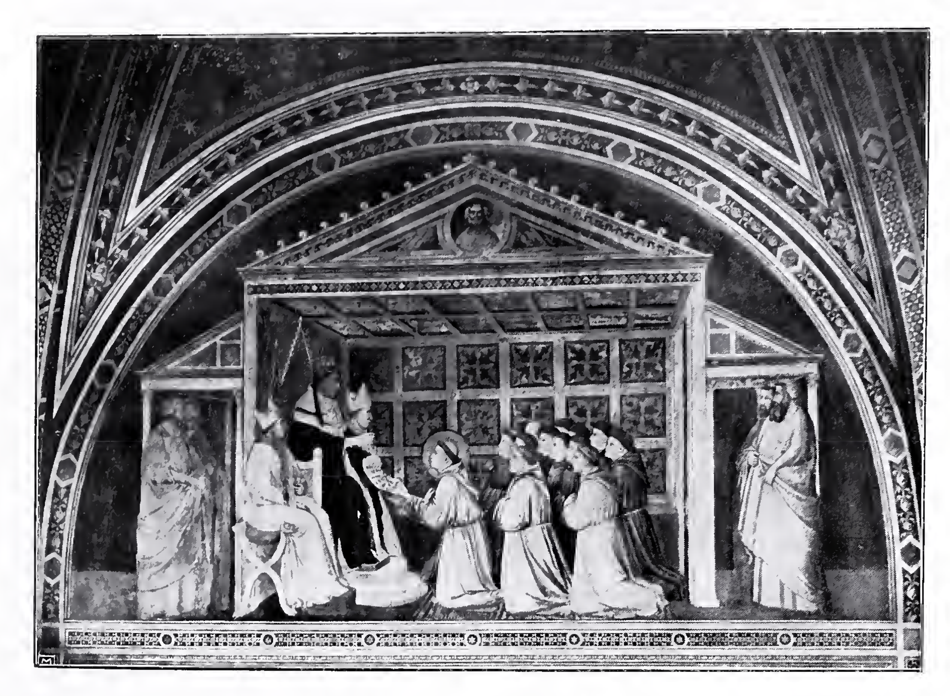


Abb. 10. *Giotto di Bondone.*
Der heil. Franziskus überreicht Papst Honorius III. die Ordensregel

Wenn zum Beispiel H. Urban (Vollbild S. 107) den mächtigen Felsen im Mittelgrunde durch den oberen Bildrand abschneidet, so wird dadurch — so paradox das auch klingen mag — das Emporragen desselben stärker zum Ausdruck gebracht, als wenn der Felsen ganz zu sehen wäre. Ein auch nur kleiner Luftraum über dem Blocke würde die Wirkung schon beeinträchtigen. Je weiter der Felsen gegen den Vordergrund vorgeschoben würde, um so stärker wäre der Effekt, zu dessen Zustandekommen wohl auch das direkte Zusammentreffen der horizontalen und vertikalen Richtung beiträgt. Überschneidungen unmittelbar im Vordergrund befindlicher Bildgegenstände sind weiter für die Ausbildung der Tiefenwirkung sehr vorteilhaft. Die Bildbegrenzung dient unserem Auge als Ausgangspunkt, um den im Bilde dargestellten Raum nach der Tiefe zu zu durchmessen. Trifft also unser Blick schon am Bildrande stark im Vordergrund befindliche Objekte, so wird er durch sie weiter geleitet. Gleichzeitig verbindet sich damit die Vorstellung, dass die betreffenden Gegenstände sich überhaupt in unserer Nähe befinden, wir glauben sie sozusagen greifen zu können. Man mag diese Wirkungen an dem ungemein lebenswahr erfassten Bilde von Palézieux (Abb. 5) oder auch an Dills „Venezianischem Fischerboot" (Vollbild S. 106) weiter verfolgen. Bei der Betrachtung von Titos „Garda-See" (Vollbild S. 110) beginnen wir ganz von selbst bei der am rechten Bildrande überschnittenen Figur. Die Reihe der am Strande knieenden und stehenden Mädchen dient direkt zur Ausbildung der Tiefenvorstellung. Äusserst wirksam ist auch die links stehende Figur, welche allein den Horizont überschneidet und sich gegen den Himmel abhebt.

Übrigens wird man, namentlich auf Bildern neueren Datums, Über-

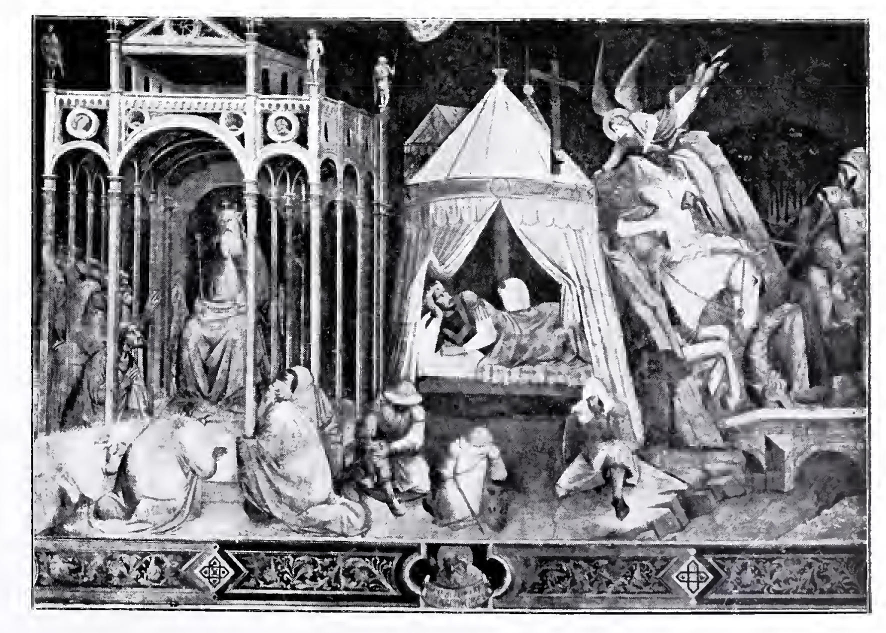


Abb. 11. *Agnolo Gaddi.* Die Geschichte des heil. Kreuzes

schneidungen am Rande finden, die keinem der eben genannten Zwecke dienen, sondern willkürlich erscheinen, so zum Beispiel, wenn man am oberen Bildrande noch die untere Hälfte einer Figur erblickt. Derartige Bildausschnitte sind wohl in der Absicht gewählt, dem Bilde den Charakter von etwas Zufälligem, unabsichtlich oder wenigstens nicht durch Überlegung Entstandenem zu geben. Das Bild soll etwa so zustande kommen, wie wenn ein Photograph seinen Apparat auf der Strasse aufstellt und nun, wenn sich vor diesem eine Szene abspielt, einfach exponiert, ohne sich zu überzeugen, was alles auf die Platte kommt. Eine derartige Auffassung entspricht dem impressionistischen Bestreben, flüchtige Eindrücke wiederzugeben, eine momentane Impression zu erzielen und spekulative Überlegungen jeder Art beim Beschauer fern zu halten, der ganz der Stimmung des Augenblicks sich hingeben soll.

Soferne man aber weiter durch Änderung des Bildausschnittes das Verhältnis der im Bilde dargestellten Elemente gänzlich verschieben kann, hat man es in der Hand, die Stimmung und den Charakter des Bildes durch die Begrenzung wesentlich zu beeinflussen. So lässt Jakob van Ruisdael (Abb. 6) über seiner Landschaft sich einen gewaltigen Himmel wölben, so dass die Stadt, die Kathedrale, die Wiesen und Bleichen fast zu etwas Unbedeutendem herabsinken gegenüber dieser prachtvollen Wolkenwelt. Nehmen wir dagegen vom Himmel nur einen kleinen Streifen (Abb. 7), so tritt die Kathedrale und die Erde mit ihren Objekten als das Hauptmotiv in die Erscheinung. Bei einem Porträt wird eine eng geführte Umrahmung den Kopf wuchtiger und bedeutender heraustreten lassen. Die Vergleichung der Abbildungen 8 und 9, in denen der Ausschnitt ebenso wie in Abb. 7 genau in der gleichen Grösse wiedergegeben ist wie in dem ganzen Bild, wird auch sonst noch zu mancherlei Beobachtungen Veranlassung geben.



Abb. 12.
Domenico Ghirlandajo. Die Geburt Johannes des Täufers

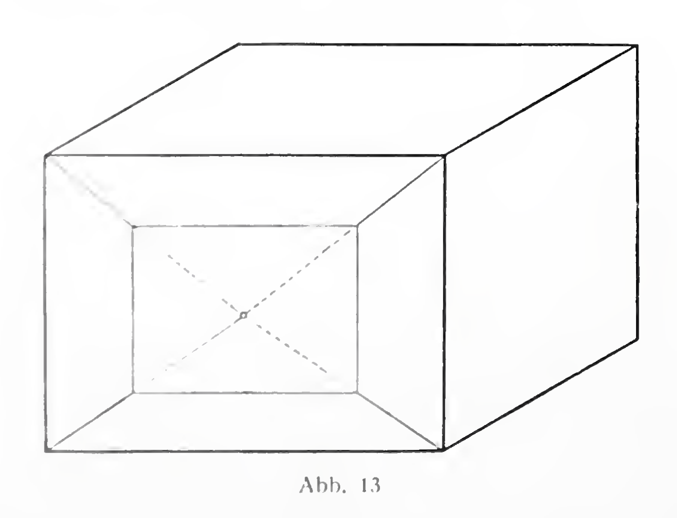


Abb. 13

* *
*

Bisher haben wir die Bildbegrenzung als eine Linie des Bildes aufgefasst; sie kann uns aber zu weiteren Überlegungen verhelfen, wenn wir uns daran erinnern, dass jede bildliche Darstellung doch für

einen gewissen Punkt im Raume durchgeführt ist, den man als das „Auge“ bezeichnet. (Man verwechsle diesen Punkt nicht mit dem sogenannten Aug- oder Hauptpunkt, dem Fusspunkte des vom Auge auf die Bildtafel herabgelassenen Lotes.) Denken wir uns alle Punkte der Bildbegrenzung mit dem „Auge“ verbunden und diese Linien über die Bildebene hinaus verlängert, bis sie auf das im Bilde sichtbare Objekt treffen, so bestimmen alle diese Linien den im Bilde dargestellten Ausschnitt des Raumes. Im allgemeinen wird dieses Raumstück von sehr komplizierter Form sein: einfach und übersichtlich kann es sich gestalten bei der Darstellung eines von wenig Flächen begrenzten Innenraumes oder Interieurs. Die Wiedergabe eines geschlossenen Raumes im Bilde, wie sie heutzutage üblich ist, hat sich erst allmählich ausgebildet. Sehen wir ab von der bloss andeutenden, signifikatorischen Kunst des frühen Mittelalters, wo z. B. das Zimmer der Maria durch einen Betstuhl, eine Kirche durch eine Arkadenreihe veranschaulicht wird, so finden wir auch noch bei Giotto einen Innenraum nie allein von innen, sondern stets auch von aussen dargestellt. Betrachten wir daraufhin Abb. 10. Sie stellt ein Fresko Giottos dar, das sich in Florenz in der Kirche S. Croce befindet: der hl. Franziskus überreicht dem Papste Honorius III. die Ordensregel für den zu gründenden Orden der Franziskaner. Da erblicken wir nun den betreffenden Saal als architektonisches Ganze vor uns, samt den Vorräumen. Eine Wand ist weggelassen, um den Blick ins Innere zu ermöglichen. Dadurch gewinnt die ganze Darstellung freilich etwas sehr Naives. Denn in dieser Weise sehen wir tatsächlich ja nie einen allseitig geschlossenen Raum, ausser auf dem Theater. Man hat die Vermutung ausgesprochen und sie ist in der Tat nicht von der Hand zu weisen, dass diese Art der



Abb. 14.
Albrecht Dürer. Der heil. Hieronymus im Gehäuse

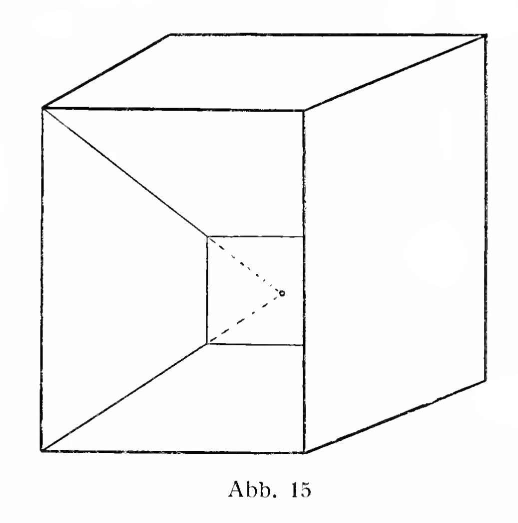


Abb. 15



Abb. 16. *Tiziano Vecellio.* Das heilige Abendmahl

Wiedergabe von Interieurs durch die zahlreichen Theateraufführungen und Passionsspiele des Mittelalters bedingt worden sei. Auch in anderer Weise hilft sich Giotto, indem er die Vorgänge in Hallen oder Veranden verlegt. Agnolo Gaddi, ein Nachfolger Giottos (gest. 1396), findet einen noch merkwürdigeren Ausweg. Auf einem Fresko im Chor der gleichen Kirche in Florenz (Abb. 11) ist links der Perserkönig Chosroes in seiner Residenz zu sehen. Der Palast baut sich aus Stangen auf, so dass der Einblick möglich wird.

Das 15. Jahrhundert gewinnt erst die Darstellung des Interieurs, wie sie uns geläufig ist. Wir denken uns das Auge, also den Beschauer, im Innern des betreffenden Raumes angenommen und vor ihm wieder die Bildtafel. Er sieht den Raum bloss von innen. Dadurch wird eine ungleich intimere Wirkung erreicht. Ist der Raum zu gross, so muss das Auge unter Umständen auch ausserhalb desselben angenommen werden. Dann stellt man sich vor, dass die gegen den Beschauer hin gelegenen begrenzenden Wände weggenommen seien, zeigt aber immer den Raum bloss von innen. Der im Bilde dargestellte Raum möge vorne durch die Bildtafel begrenzt werden: wir können die Bildebene ja immer noch parallel zu sich selbst verschieben, dabei ändern sich lediglich die Dimensionen des Bildes. Nun denken wir uns diesen im Bilde dargestellten Raum materiell hergestellt, etwa aus Gips ausgegossen, und zeichnen von diesem Gipsblock ein Bild, wie es ein Beschauer sieht, der ihn aus ziemlich grosser Entfernung, natürlich von aussen, betrachtet.

Einige Beispiele werden die Sache sofort klarer machen. Ghirlandajos Fresko in der Kirche S. Maria Novella in Florenz, die Geburt des Johannes darstellend (Abb. 12), lässt uns einen Blick in eine Florentinische Wochenstube tun. Aus den wenigen Linien des Bildes erkennt man, dass der Bildausschnitt so einfach als möglich gewählt ist, nämlich so, dass die eine vordere Fläche der Stube gerade mit der Bildumgrenzung sich deckt. Der im Bilde dargestellte Raum ist ein rechteckiger Quader, wie ihn Abb. 13 (in Parallelperspektive) zeigt.

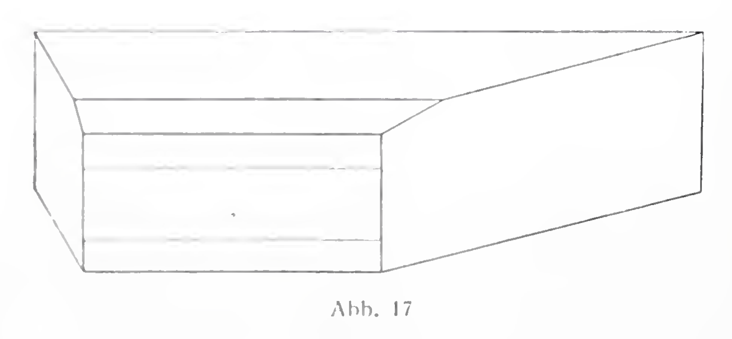


Abb. 17

Weiter möge der „Heilige Hieronymus im Gehäus“ von Albrecht Dürer betrachtet werden (Abb. 14). Verfolgen wir auf der rechten Seite die Bildbegrenzung, so verläuft sie scheinbar auf der Bodenfläche und auf der Rückwand. Es ist also der dargestellte Raum auf der rechten Seite offen. Begrenzen wir ihn in idealer Weise durch die Sehstrahlen nach dem Auge, so verläuft diese Begrenzung schief nach auswärts. Auf der linken Seite dagegen ist die Seitenwand des Zimmers vorhanden.

Der dargestellte Raum (Abb. 15) wird begrenzt von sechs Flächen; die obere und untere, vordere und hintere sind parallel, die rechts und links gelegenen aber nicht.



Abb. 18.
Jan Vermeer van Delft. Brieflesendes Mädchen

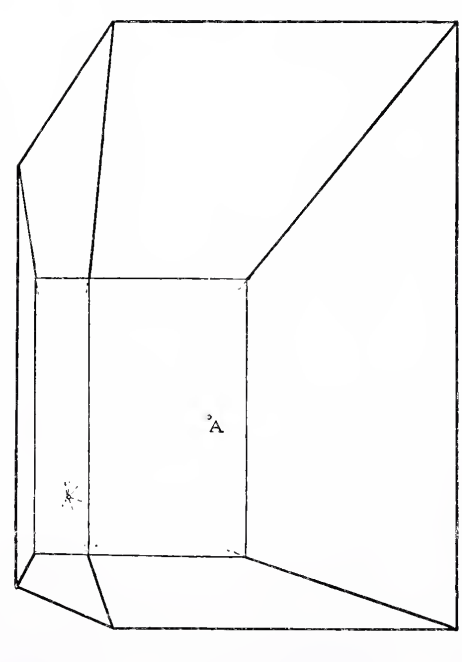


Abb. 19

Es mag hier gleich bemerkt werden, dass der Beschauer, auch wenn er das Bild sorgsam und eifrig studiert, sich vielleicht über die Form des Raumstückes gar nicht klar wird. Das hindert aber nicht, dass er trotzdem gewissen, unter Umständen sehr feinen, psychologischen Einflüssen unterliegt, die durch die Wahl des Bildausschnittes bedingt sind. So ist beispielsweise die Wirkung sicher eine andere, wenn der Innenraum materiell begrenzt im Bilde zur Geltung kommt wie bei Ghirlandajo, als wenn er wie bei Dürer auf der einen Seite gewissermassen offen gehalten ist. Indem von dem „Gehäus“ nur ein Teil dargestellt wird, gewinnt die Figur des Heiligen an Bedeutung. Als weiteres Beispiel geben wir das „Abendmahl“ von Tizian in der Brera in Mailand (Abb. 16). Hier ist der Raum auf der rechten und linken Seite geöffnet, so dass in dem dargestellten Raumstück (Abb. 17) die rechte und linke Seitenwand nach aussen verlaufen. Aber ausserdem wird dieses Raumstück oben



Abb. 20. *Leonardo da Vinci.* Das heilige Abendmahl

zunächst von einer schräg ansteigenden Luftfläche begrenzt und erst dann die Decke erreicht. Der betreffende Innenraum ist also auch nach oben zu zum Teil geöffnet. Noch weiter geht diese Öffnung des Raumes in dem „Lesenden Mädchen" des van der Meer van Delft in Dresden (Abb. 18). Hier ist die linke Seitenfläche anfangs geöffnet, dann geschlossen, alle andern Begrenzungsflächen sind geöffnet (Abb. 19). Nach diesen Beispielen wird es dem Leser auch gelingen, die äusserst aparte Bildbegrenzung in Leonardos „Abendmahl" (Abb. 20) in Mailand räumlich zu deuten, wozu die Abb. 21 die nötigen Anhaltspunkte gibt. Löfftz' stark an Pieter de Hooch erinnerndes Interieur (Vollbild S. 111) und Uhdes stimmungsvolles „Abendmahl" (Abb. 22) mögen als moderne Beispiele angeführt sein.

* *
*

Wenden wir uns jetzt zur Anordnung der Linien und Flächen im Bilde selbst, so kann man allgemeine Regeln darüber selbstverständlich nicht formulieren: es lässt sich nur sagen, dass ein gewisses Gleichgewicht zwischen den einzelnen Elementen herzustellen ist. Am einfachsten wird dieser Forderung genügt durch symmetrische Anordnung in Bezug auf die vertikale Mittellinie des Bildes. Es zeigen also

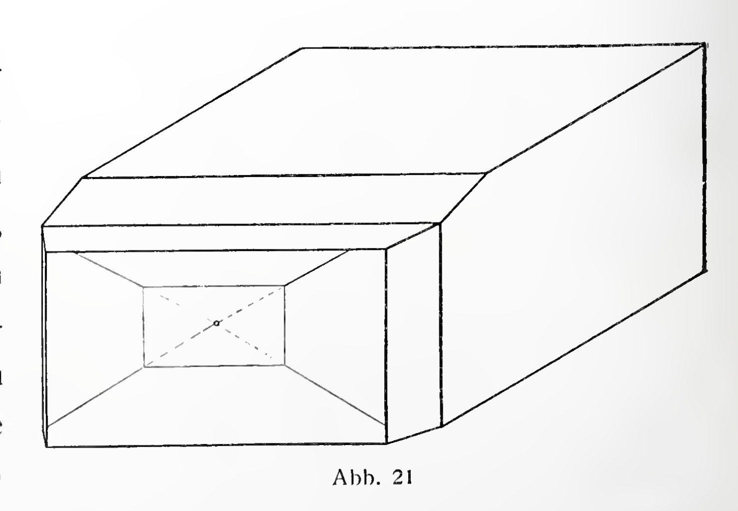


Abb. 21



Ettore Tito

Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Gardasee





Ludwig von Loefftz — Phot. F. Hanfstaengl, München

Näherin



dann die Linien und Massen des Bildes rechts und links im wesentlichen das gleiche Verhalten. Dadurch bildet sich eine gewisse Ruhe, ein Ernst und eine Art von Feierlichkeit aus, die sich vor allem für das Andachtsbild grossen Stiles eignet. Deswegen haben die berühmten Florentiner und auch die Venezianer des 16. Jahrhunderts die Symmetrie in ihren Altarbildern sehr vielfach zur Anwendung gebracht. Die moderne Kunst geht der Symmetrie zum Teil mit einer gewissen Absichtlichkeit aus dem Wege, um ja den Eindruck des Überlegten oder gar Gekünstelten zu vermeiden.

Spezielle Kompositionsprinzipien wurden von grossen Meistern öfter gegeben, die aber



Abb. 22. *Fritz von Uhde.* Das heilige Abendmahl

immer zur Schablone ausarteten, sobald sie gedankenlose Nachahmung fanden. So hat Leonardo die pyramidale Anordnung der Figuren verwendet und Perugino und Raffael sind ihm darin gefolgt. Michelangelo benutzte vielfach das Motiv des Kontrapost. Darunter versteht man, dass entsprechende Glieder zweier im ganzen symmetrisch angeordneter Figuren im einzelnen wieder entgegengesetzte Bewegungen zeigen. An den Figuren der sog. Atlanten, d. h. der die Medaillons haltenden Jünglingsfiguren auf der Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom, kann man die Entwicklung von vollständig symmetrischer Anordnung durch den Kontrapost bis zur völligen Auflösung der Symmetrie verfolgen.

Auch die Bildbegrenzung wird mit den Hauptlinien des Bildes selbst in Zusammenhang zu bringen sein. Schöne Beispiele liefern die Tondi oder Rundbilder. In ungezwungener

Weise bereitet Botticelli bei seiner in London befindlichen Madonna (Abb. 23) durch die beiden sich leise neigenden Engel auf die Kreislinie vor. Die strenge Vertikale, welche durch die Jungfrau gegeben ist, wird durch ihre Schulterlinien, durch das Kind und die Konturen der Engel in den Kreis übergeführt. Ein bekanntes Beispiel bietet auch Raffaels „Madonna della Sedia". Feuerbach fügt in seiner Madonna (Abb. 24) zur Kreislinie noch zwei Horizontale, den Horizont und die Linie der Bank; er hält die Konturen der Jung-



Abb. 23. *Sandro Botticelli.* Maria mit dem Kinde

frau ruhig und geschlossen, so dass der bewegte Umriss des Kindes prachtvoll dazu kontrastiert.

Äusserst interessant ist es auch, zu verfolgen, wie man in der Gotik die an und für sich doch schon ziemlich komplizierte Linie des Vierpasses besser und besser auszufüllen lernte. Ein frühes Beispiel geben die aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Reliefs (Abb. 25), welche sich an der Südseite der Kirche Notre-Dame in Paris befinden. Sie stellen Szenen aus dem wilden Leben der Scholaren dar. Links sehen wir eine Gestalt an den Marterpfahl gebunden; sie wird von zwei Wächtern bewacht. Aus den Häusern links und rechts oben in den Ecken verfolgen Zuschauer den Vorgang. Der Verurteilte trägt eine Tafel auf der Brust, und man kann aus der Inschrift vermuten, dass er einen Meineid geleistet hat. In dem zweiten Relief rechts scheint eine Gerichtsverhandlung dargestellt; ein Anwesender leistet einen Eid auf die heilige Schrift, andere schreiben die Aussagen der Zeugen nieder. Die Komposition ist noch eine ziemlich unbeholfene, namentlich fällt es uns auf, dass die Ecken zwischen dem Vierpass

und der quadratischen zweiten Umrahmung auch mit Figuren ausgefüllt sind, die in Beziehung zu dem innerhalb des Vierpasses Dargestellten stehen.

Betrachten wir uns jetzt die Südtür des Baptisteriums in Florenz, welche Andrea Pisano in der Zeit von 1330—1336 ausführte (Vollbild S. 118). Der Gotiker des 14. Jahrhunderts hat in den oberen Reliefs die Geschichte Johannes des Täufers sowie in den zwei unteren Reihen die acht christlichen Kardinaltugenden dargestellt. Noch stehen die Architekturen zum Teil hart und unschön in der Umrahmung, wie z. B. in dem Felde ganz rechts oben, wo Johannes in den Kerker geführt wird, oder in dem mittleren Felde der rechten Vertikalreihe: Salome überreicht ihrer Mutter das Haupt des Täufers. Aber manche der Kompositionen sind bereits völlig ausgeglichen, z. B. die Taufe Christi durch Johannes (drittes Feld von unten in der zweiten Vertikalreihe von links). Die Gestalten der christlichen Tugenden fügen sich durchweg harmonisch in die Umrahmung: meistens sind sie in der vertikalen Mittellinie der Figur angeordnet in vollständiger Symmetrie oder mit leichten Abweichungen von derselben. Nur die Figur der Stärke (linkes Feld der zweiten Horizontalreihe von unten) zeigt einen Versuch, die Richtungen des am Vierpass auftretenden Quadrates ebenfalls für die Komposition zu benutzen.



Abb. 24. *Anselm Feuerbach.* Madonna

Das 15. Jahrhundert erreicht in der Komposition die höchste Vollendung. Unser Vollbild (S. 119) gibt die Nordtür des Baptisteriums wieder, welche Lorenzo Ghiberti in der Zeit von 1403 bis 1424 ausführte. In den fünf oberen Reihen sehen wir das Leben Jesu, in der untersten Horizontalreihe die vier grossen Kirchenväter, in der zweiten Horizontalreihe von unten die vier Evangelisten dargestellt. Die architektonischen Hintergründe sind jetzt zierlicher gehalten und geschickt der Umrahmung angepasst, so z. B. in der zweiten Vertikalreihe von rechts das zweite Feld von oben, welches die Geisselung Christi in symmetrischer Anordnung darstellt. Die rein figürlichen Reliefs zeigen ebenfalls eine grosse Feinheit in der Verteilung der Massen. Man betrachte in der obersten Reihe das zweite Feld von links gerechnet: Christus am Kreuze. Das Kreuz ist in der vertikalen Mittellinie angebracht. Gleichsam um die Isolierung des Gottessohnes zu veranschaulichen, wird der Raum um das Kreuz freigelassen. Die beiden sitzenden Figuren und die Engel in der Luft ergänzen in ihren Umrissen den Vierpass in der glücklichsten Weise. Bemerkenswert ist auch



Abb. 25. Reliefs an der Südseite von Notre-Dame zu Paris

das Relief, welches die Versuchung Christi zum Gegenstand hat (mittleres Feld der zweiten Vertikalreihe von links). Hier hat der Künstler die vertikale Mittellinie ganz frei gehalten: ein leerer Raum trennt die Figur Christi von dem Versucher. Die beiden unteren Reihen bringen neue Lösungen für die Aufgabe, eine sitzende Figur im Vierpass anzubringen. Die grossartige Figur des Johannes (linkes Feld der zweiten Horizontalreihe von unten) zeigt eine diagonale Komposition; der Evangelist Lukas (zweite Horizontalreihe, zweites Feld von rechts) ist aus der Mitte gerückt, das Schreibpult und der Stier bildet auf der rechten Seite das Gegengewicht.

Gestatten wir uns bei dieser Gelegenheit vom Relief aus eine Abschweifung in das Gebiet der Plastik, so können wir beobachten, dass zu gewissen Zeiten die Architektur den plastischen Gestalten ihre Linien aufzwang; die Figur musste noch die Linien des Blockes zeigen, aus dem sie hervorgegangen. Hier unterliegt also die freie Gestaltungsfähigkeit völlig der tektonischen Gesetzmässigkeit. Ein Beispiel gibt die Figur des Moses (Abb. 26), welche, aus dem 12. Jahrhundert stammend, sich in der Peterskirche zu Moissac in Südfrankreich befindet. Ebenso sehen wir an der Annenpforte von Notre-Dame in Paris (Abb. 27), in der Mitte die Gestalt des Bischofs St. Marcell als reinen Pfeiler behandelt. Weiter müssen die kleineren plastischen



Abb. 26.
Pfeiler am Hauptportal der Peterskirche zu Moissac

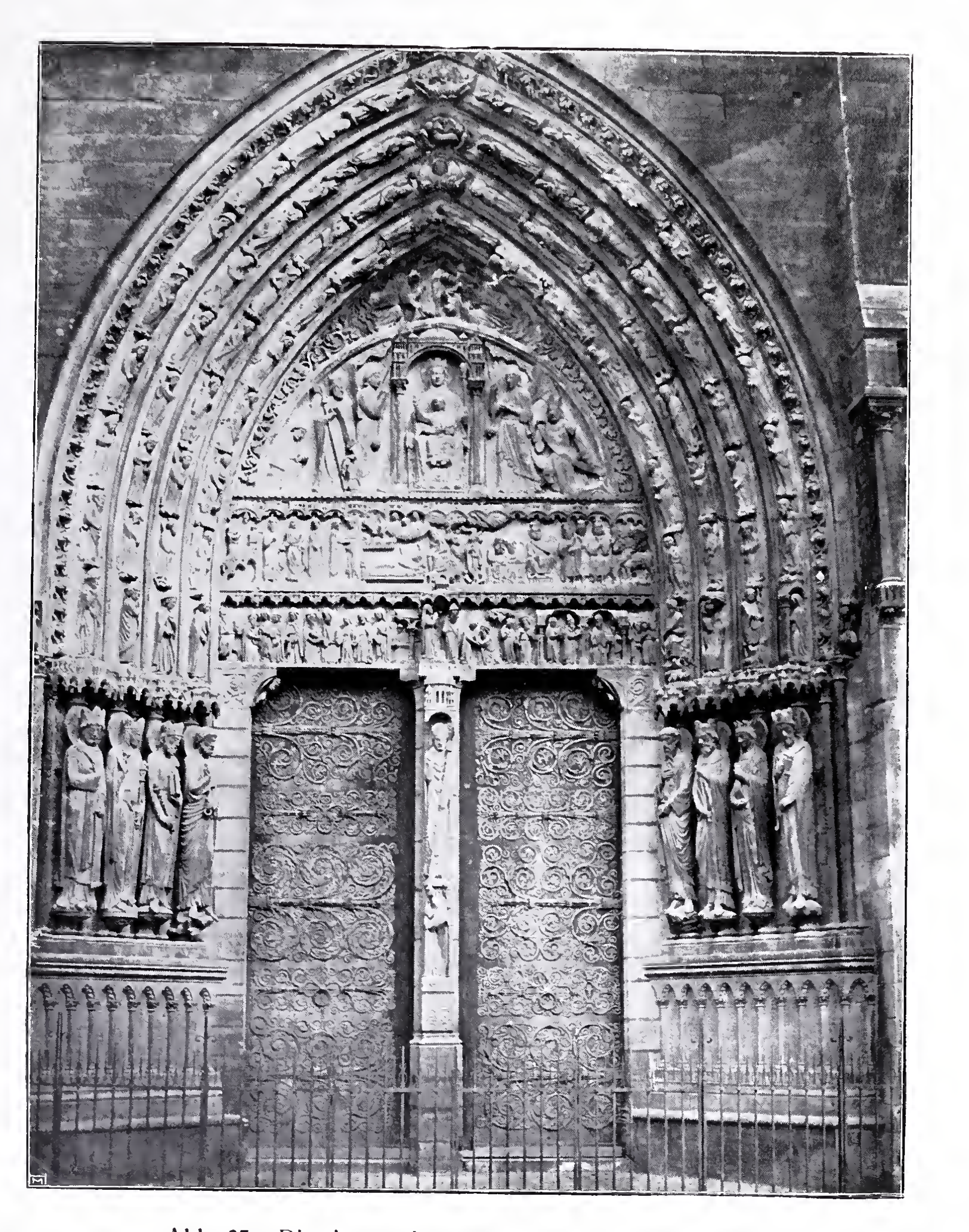


Abb. 27. Die Annenpforte von Notre-Dame zu Paris

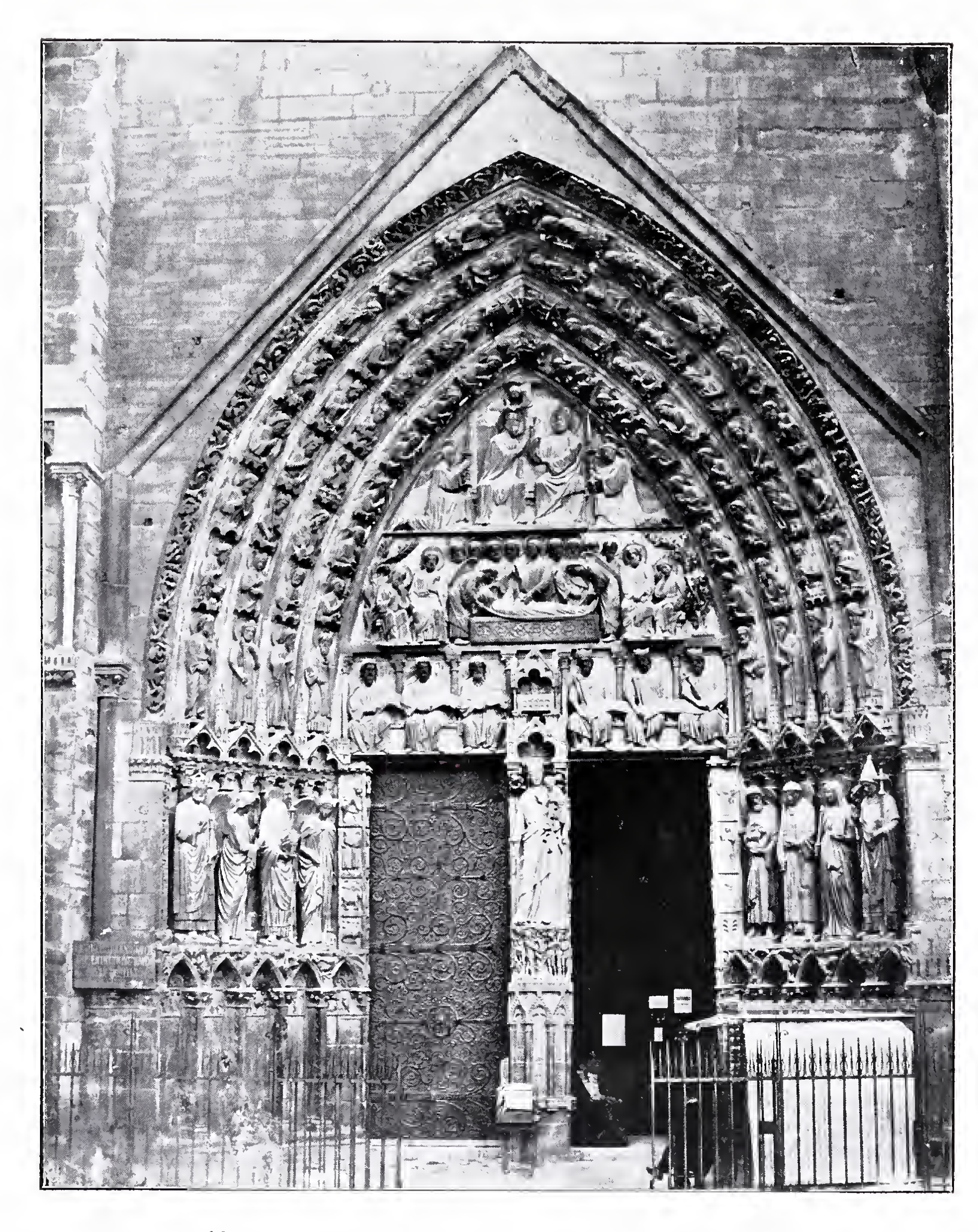


Abb. 28. Die Marienpforte von Notre-Dame zu Paris

Gestalten in der Leibung des Portals rücksichtslos dem Bogen folgen, auch wenn sie dadurch in schiefe, ja fast horizontale Lage geraten. Auch diese Türe stammt noch aus dem 12. Jahrhundert. Demgegenüber lässt das linke Hauptportal von Notre-Dame in Paris, die Türe der Jungfrau Maria (Abb. 28), erkennen, dass sich die Plastik im 13. Jahrhundert aus den Fesseln der Architektur zu künstlerischer Selbständigkeit emporgearbeitet hat.



Abb. 29. *Albert Rieger.* Abendstimmung in Rom

Ausser den rein formalen Beziehungen von Linien und Flächen zu einander fällt in das Bereich der Komposition auch die Wahl der dargestellten Szenen, Gruppen und Vorgänge, kurz der verschiedenen Motive eines Bildes. Wir sind heutzutage gewohnt, dass eine bildliche Darstellung die Ereignisse wiedergibt, die in einem bestimmten Momente, in einem bestimmten Raume vor sich gehen, und nur diese. Das Mittelalter hat eine andere Art der Darstellung bevorzugt: man scheute sich damals nicht, auf dem gleichen Bilde innerhalb desselben Rahmens verschiedene Szenen darzustellen und die gleiche Person in verschiedenen Situationen zu zeigen. Abb. 11 gibt dafür ein Beispiel. In der Mitte sehen wir den Kaiser Heraklius, dem im Traume das Kreuz erscheint: dadurch wird er ermutigt, gegen den Perserkönig Chosroes vorzugehen, der



Andrea Pisano

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Südtüre am Baptisterium in Florenz





Lorenzo Ghiberti

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Nordtüre am Baptisterium in Florenz



das Kreuz aus Jerusalem geraubt hat und links im Bilde abgebildet ist. Dieser schickt seinen Sohn dem Heraklius entgegen, der aber von diesem im Zweikampf getötet wird. Rechts im Bilde erblicken wir noch diese letzte Episode. Erst im 15. Jahrhundert wurde diese Darstellung allgemein verlassen, die vereinzelt immer noch, auch in der Gegenwart, angewandt wird. Ganz allgemein aber können wir überhaupt zwei verschiedene Arten der künstlerischen Wirkung unterscheiden:



Abb. 30. *Hugo Bürgel.* Letzte Sonne

der eine Künstler wirkt durch zahlreiche Einzelheiten; er sucht dem Beschauer eine Menge von Eindrücken zu bieten. Man kann ja auch an Sujets denken, die das unterstützen: etwa an Aufzüge, Volksversammlungen, Schlachtenbilder. Im anderen Falle sehen wir den Künstler alle Kraft für die Ausbildung eines einzigen Motives sammeln, das einheitlich das ganze Bild beherrschen soll. Entspricht die erste Art der Freude an der Schilderung der Natur oder der Vorgänge im Menschenleben, so wird die zweite vor allem zur Wiedergabe gewisser Stimmungen sich qualifizieren. Wir geben als Beispiele der ersten Gattung in Abb. 29 eine Landschaft von Rieger wieder, während die einheitliche Behandlung von Motiven durch die einfache, stimmungsvolle Landschaft von Bürgel (Abb. 30) illustriert werden möge, die in ihren grossen, ruhigen Linien einen kontemplativen Charakter zeigt.

Es wäre möglich, das zu Beginn unserer Betrachtung angeführte Gesetz nun weiter auf Lichter, Schatten und Farben anzuwenden. Für die Beurteilung von Helligkeiten sei nur ein Beispiel angeführt, das durch Abb. 31 veranschaulicht wird. Die Wirkung ist aber weit auffallender, wenn man sich der kleinen Mühe unterzieht und folgenden einfachen Versuch selbst anstellt. Man nehme einen Bogen hellgraues und einen Bogen dunkelgraues Papier. Aus jedem schneide man zwei gleich grosse Rechtecke aus. Einmal setzt man nun ein helles und ein dunkles Rechteck unmittelbar nebeneinander, wie im oberen Teil der Abb. 31, das andere Mal trennt man das helle und das dunkle Rechteck durch einen Zwischenraum (Abb. 31 unten). Dann erscheint uns der Kontrast bei den direkt aneinander stossenden Figuren viel grösser. In der unteren Figur beeinflusst also der dazwischen gelegene Raum die Wirkung. Auch die Farben wirken aufeinander in der Weise, dass wir Farben dort sehen, wo in Wahrheit gar keine sind, und dass weiter eine Farbe sich verändert, wenn sie von einer anders gefärbten Fläche umgeben wird. Schneiden wir zum Beispiel aus einem schwarzen, also farblosen Papier ein kleines Stück aus und legen es auf einen grossen Bogen roten Papieres. Fixieren wir die rote Fläche einige Zeit, so erscheint das schwarze Stück grün gefärbt. Es bildet sich auf ihm diejenige Farbe aus, welche mit dem Rot der grossen Fläche zusammen weiss gibt, d. h. die sogen. Komplementär-Farbe. Auf einem grünen, gelben, blauen Hintergrunde nimmt das kleine, schwarze Stück beziehungsweise einen roten, blauen, gelben Anflug an. Bietet man also dem Auge für einige Zeit den Anblick einer grossen, einfarbigen Fläche, so ist es geneigt, die Komplementär-Farbe zu sehen. Das gleiche gilt nun auch, wenn man das kleine schwarze Feld durch ein irgendwie gefärbtes ersetzt; es vermischt sich dann die Komplementär-Farbe der grossen Fläche mit der der kleinen. Schneiden wir also aus einem Bogen gelben Papieres zwei kleine Stücke und legen das eine auf einen grossen grünen, das andere auf einen grossen blauen Bogen, so zeigen die beiden gelben Felder merklich verschiedene Nüancen. Man bezeichnet die zahlreichen Erscheinungen dieser Art als simultanen Kontrast. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, wie wichtig diese Tatsachen für den Maler sind und wie er sie benutzen kann, um Farbenwirkungen abzuschwächen oder zu verstärken.



Abb. 31

Julius Exter

von

A. HEILMEYER

Die Bewegung in den modernen Künsten, welche mit den Schlagworten „Naturalismus“ und „Realismus“ gekennzeichnet wird, hat den entscheidenden Anstoss zu einer Vertiefung der künstlerischen Probleme gegeben und infolgedessen auf das Schaffen vieler Maler einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt. Die Künstler fingen an, über Wesen, Art und Eigentümlichkeiten ihrer Kunst, sowie über die künstlerischen Ausdrucksmittel und die Techniken nachzudenken. Und zwar waren es gerade die mit starkem Talent und ursprünglicher Empfindung begabten, die phantasievollen Künstlernaturen, welche am ersten die Notwendigkeit eines gründlichen Studiums der Malerei einsahen.



Julius Exter. Meine Hunde

Böcklin und Marées einerseits, Leibl und Menzel andererseits waren eifrig an der Arbeit, für den Bau der modernen Malerei die Fundamente zu errichten. Wir lesen in dem ausgezeichneten Buche von Stevenson über Velasquez, wie Carolus-Duran in Paris Grundsätze und Prinzipien in die Malerei einführte, welche sich bis heute vorzüglich bewährt haben. Er war der Meinung John Colliers, der sagte: „dass für die Phantasie nichts so verhängnisvoll sei, als der Versuch, ihr mit unzureichenden Mitteln Ausdruck zu verleihen“.

Julius Exter war schon längst ein gefeierter Künstler, als er sich auf Grund seiner Studien bewusst geworden war, dass der Maler, der nicht vom Zufall abhängig werden wollte, reine künstlerische Wirkungen nur erzielen könne

durch eine durchdringende Kenntnis aller künstlerischen Ausdrucksmittel und deren bewusste Anwendung in der Praxis.

Er hatte wahrgenommen, dass trotz scheinbar glänzender Technik der modernen Malerei doch alles fehlte, was die Schönheit der Wirkungen an alten Bildern ausmachte. Exter bemerkte, in wie hohem Grade die Schönheit eines Bildes von der Beschaffenheit der Farbpigmente abhängig wäre und dass mit deren Zerstörung aller Glanz und alle Schönheit dahin sei. Er hatte also allen Grund, gerechtes Misstrauen in die Güte des Materials zu setzen, dem er sich anvertraute. Die schlimmen Erfahrungen, die er und andere Maler mit der geringen Haltbarkeit der Farben gemacht hatten, führten ihn zu chemischen Untersuchungen der Farbstoffe. Das Resultat war überraschend. Die Skala der von Farbenfabriken herausgegebenen Tabelle zeigte 100 verschiedene Farben und Farbtöne. Exter fand darunter kaum 20 brauchbare Farben vor. In gleicher Weise betrieb er auch die Untersuchung der verschiedenen Mal- und Bindemittel, wobei er Öle und Harze auf ihre Eigenschaften und ihre praktische Verwendbarkeit hin prüfte. Sein Atelier war zugleich Werkstätte und Laboratorium.

Alle diese Untersuchungen führten ihn nach und nach zu der Einsicht in die wahre Natur der malerischen Ausdrucksmittel. Er erkannte wie Böcklin die Beschränktheit der malerischen Palette der Natur gegenüber. Floerke drückt es etwa so aus: „Die Natur hat zwischen höchster Helligkeit und tiefster Dunkelheit für das menschliche Auge eine Skala, die wir von 1—100 annehmen. Der Maler hat auf der Palette eine solche etwa von 45—55, er muss also mit seinen Mitteln haushalten und seine stärksten Wirkungen durch richtige Anwendung erprobter Kunstgriffe erzielen, also durch rein künstlerische Ausdrucksmittel, Kontraste, Komposition u. dgl.



Julius Exter. Bildnis der kleinen Judith

Es ist freilich bequemer, wenn man schon alle Nuancen auf der Palette vorfindet und, ohne denken zu müssen, Ton an Ton auf die Leinwand setzen kann. Die alten Meister hatten nur ganz wenig Farben auf der Palette und doch erreichten sie durch weise und kluge Kombinationen der malerischen Ausdrucksmittel die stärksten Effekte. Exter ging in ihre Schule. Er fand durch seine Experimente die Methode

der Alten bestätigt; er sah, wie sie bei natürlicher Anwendung ihrer Ausdrucksmittel ganz bestimmte Wirkungen erzielen mussten. Befand er sich im Anfange den Eindrücken gegenüber in der Situation eines unsicher tastenden und nur gefühlsmässig sich orientierenden Malers, so lernte er sie jetzt als denkender Künstler beherrschen. Und dabei war Exter doch weit entfernt von



Julius Exter. Meine Mutter

einer bloss verstandesmässigen Anwendung seiner Prinzipien; wir erkennen vielmehr in den leidenschaftlichen Äusserungen seines Malertemperaments eine naiv empfindende ursprüngliche Künstlernatur.

Den entscheidenden Anstoss zu der Idee eines Bildes empfängt er immer durch die optische Sensation. Sein Dämon Farbe begleitet ihn auf allen Wegen und zaubert ihm ein kaleidoskopisch buntes Weltbild hervor, wo andere vielleicht nur geometrische Figuren, Linien und Kurven oder gar nur magere Begriffe und Abstraktionen wahrnehmen. Er liebt die Farbe um ihrer selbst willen und begeistert sich an der materiellen Schönheit der Farben. Er betrachtet die

Farbe an sich mit den Augen eines Liebenden, der den Charme des Teints, den Glanz der Haare und der Augen seiner Geliebten bewundert. Schöne Stoffe, edle Steine erregen sein Wohlgefallen in hohem Masse — seine Malerei erwächst ihm aus der sinnlichen Anschauung der Dinge heraus.

Der Eindruck der Farbe an sich ist bei ihm das Primäre. Mit der farbigen Impression



Julius Exter. Malschule im Freien

stellt sich auch gleich die Erinnerung an gewisse Gegenstände ein. Oft gibt auch die Natur selbst die nötige Anregung. Exter vertieft sich mit liebevollem Fleisse in ein Stückchen Natur und bringt es mit allem, was drum und dran ist, auf die Leinwand. Dabei beobachtet er scharf und gut; er sieht den Wechsel der Erscheinungen, das bewegte Leben in der Natur und gewahrt die mannigfaltigen sichtbaren Beziehungen der Dinge zu einander. So verdichtet sich bei ihm alles Schauen zu einem Bilde. Ein Baum steht im Garten. Durch die wirren Äste schimmern Licht und Luft, der blaue Sommerhimmel erscheint wie lapis lazuli dazwischen. Sobald der Wind die Zweige bewegt, huschen Schatten über den blumigen Rasen hin. Körbe und Kufen stehen unter den Bäumen. Es ist die Zeit der Obsternte. Das Obst wird von den Zweigen gepflückt.



Julius Exter

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus Gottfried Kellers „Tanzlegendchen“





Julius Exter

Phot. F. Hanfstaengl, München

Zauberwald



Schlanke Mädchenleiber beugen sich unter den Bäumen oder recken ihre Hände empor zu den Früchten. Auf dem sonnigen Rasen sitzt eine Mutter mit ihrem Kinde. Einige der Figuren erscheinen als dunkle Silhouetten gegen den lichten Himmel gestellt, andere treten in voller Rundung kräftig hervor. Das Bild entsteht langsam und allmählich und viele Vorbereitungen und Skizzen gehen der eigentlichen Ausführung voran. Zuerst wird die lineare Komposition durch-



Julius Exter. Eine Überraschung

gearbeitet und bildmässig zusammengestimmt, dann werden die Massen, Licht und Dunkel gegenseitig abgewogen, dann erst tritt die Farbe hinzu und verleiht dem schematischen Gerippe der Komposition Leben, Wärme, Glanz und Schönheit.

Exters Bilder haben ihren Ursprung in seinem eminent entwickelten malerischen Darstellungsvermögen. Man kann sie aber immer auf irgend ein anschaulich empfundenes Erlebnis zurückführen. Von Böcklin wird das gleiche berichtet. In Floerkes Buch „Zehn Jahre mit Böcklin" lesen wir, Böcklin malte an seinem Bilde „Meeresidylle". Wie er den Seehund mit seinem fleckigen Fell malt, denkt er daran, dass er als Schuljunge einen Tornister aus solchem Fell gehabt habe und er sagt: „der steht mir ganz vergnügt und lebendig vor Augen". Dann der andere Fall. Er wandert einmal abends den Zürichberg herunter gegen die Stadt und sieht zwischen Bäumen

ein Licht in einem fernen Haus schimmern, in einiger Entfernung davon ist ein mit Wasser gefüllter Tümpel, in dem die Abendwolken sich spiegeln. Dieser Eindruck erweckte die in ihm schlummernde Idee zu dem bekannten Bilde „Die Heimkehr“.

Man wird unwillkürlich an solche Vorgänge erinnert, sobald man sich eingehender mit Exters Bildern beschäftigt. Wie weit und wie viel verschlungen ist der Weg von Exters ersten Bildern, die er als Schüler der Akademie, in der Komponierklasse des Professors Alexander von Wagner anfertigte, bis zu seinen letzten Schöpfungen. 1887 und 1888 wandelt er mit fröhlichem Mut auf dem viel begangenen Weg des Münchener Genrebildes dahin. Er malt eine lustige Eisenbahnfahrt III. Klasse mit dem Witz und Humor von Emanuel Spitzer. Auf einem anderen Bilde lässt er den Beschauer in eine Bauernstube hineinsehen: ein frisches, fesches Dirndl spielt und singt zu der Gitarre; wieder ein anderes Bild aus dieser Zeit zeigt einen japanischen Freund in malerischer Kleidung und Umgebung. Diese Sachen sind schon ganz vortrefflich gezeichnet, gemalt und komponiert.



Julius Exter. Zwei Menschen (Gips)

Dann kam die Zeit der Gärung und überschäumenden Schaffenslust während der 90er Jahre des verflossenen Jahrhunderts, jene Zeit, die Muther mit den Worten gekennzeichnet hat: „aus dem fruchtbaren Erddünger des Naturalismus entspross die blaue Blume der Romantik“. Um diese Zeit malte Exter „Die Welle“, ein märchenhaftes Dämmerungsbild. „Im blauen Duft des herannahenden Abends hebt sich aus violett schimmerndem Wogengemisch ein schönes Weib empor; nicht weit davon, schattenhaft, entsteigt ein anderer Frauenleib den Fluten. Glitzernde Perlen gleiten von ihrem Haare herab, magische Farben liegen über der See.“ Aus dieser Periode stammt das Bild „Adam und Eva“, zwei nackte Gestalten in reicher Landschaft — alles Bilder, die eine phantastisch sinnliche Welt, voll Schönheit und leuchtenden Farben vergegenwärtigen.

Gegen 1894 wechseln diese Stoffe ab mit religiösen Motiven. Auf das „verlorene Paradies“, auf „Adam und Eva“ folgt jenes grossartige Gemälde „Karfreitag“. Das Kreuz mit dem Heilande leuchtet aus blauer Dämmerung hervor und auf weiter Flur kniet die andächtige Menge im inbrünstigen Gebet, die Frauen in ihren charakteristischen Chiemgauer Kleidern, die Männer in ihrer schlichten bäuerischen Tracht. Die beiden Flügelbilder zeigen schwebende und musizierende Engel mit Lilien. 1895 entstand die Kreuzigung, ein Bild voll dramatischen Lebens und voll Kraft und Wucht des malerischen Ausdruckes.

Von 1898 ab erscheinen wieder eine Reihe von Schöpfungen, welche für Exters innige Vertrautheit mit der Natur und zugleich auch für seine starke Phantasie Zeugnis ablegen. Der Stoffkreis ist wieder ein ganz anderer. Exter malt jetzt gern im Freien, an stillen Seen und in Wäldern. Aber er kann sich nicht beschränken, in der blossen Wiedergabe des Geschauten, im Anschauen der Natur regt sich seine Phantasie, sie bevölkert die Natur. Pan ersteht wieder, die Dryade lebt in jedem Baum und in Quellen und Seen tummeln sich muntere Nixlein — Märchen noch so wunderbar, Malerkünste machens wahr. Der 1899 entstandene Nixensee veranschaulicht deutlich diese Welt. Im verzauberten Wald (1902) und in dem Triptychon zu Kellers Tanzlegendchen (1905) hat er diese Seite seiner Begabung immer weiter ausgebildet.



Julius Exter. Bildnis des Herrn Professor M.

Die Farbenpracht dieser Bilder weist auch darauf hin, dass er in seinen technisch - malerischen Studien einen festen Grund und Boden gefunden hat. Wenn man will, kann man sagen, seine Phantasie erhielt nicht nur aus sich selbst und vonseiten der Natur her neue Nahrung, sondern sie wurde auch immer wieder durch seine malerische Tätigkeit angeregt. Um 1900, 1901 und 1902 bewegten ihn aber auch rein menschliche Dinge — die Familie, der er die Anregung zu vielen Bildern verdankt.

Das schöne Porträt seiner jungen Frau entstammt dieser Zeit. Es ist ganz auf Form und Farbe hingearbeitet, ausdrucksvoll und lebendig in der Wirkung, in jeder Linie und in jedem farbigen Punkte. In diesem Bilde steckt die Quintessenz der Kunst Exters, es enthält alle Vorzüge seiner Malerei, seines künstlerischen Könnens und seiner starken ursprünglichen Empfindung. Man muss sich das Jahr anmerken, in dem es gemalt wurde. Um 1895 werden nur wenig Porträts von solchen Qualitäten auf deutschen Ausstellungen zu finden gewesen sein. Aus den

Jahren 1900 und 1902 entstammen noch ein paar gute Bildnisse „Mutter und Kind“, dann etwas später ein reizvolles Kinderporträt. 1901 entstand das kraftvoll gemalte Selbstbildnis.

Exter als Bildnismaler ergäbe ein Kapitel für sich. Wie er auf das Charakteristische der Form und das Individuelle des Ausdrucks eingeht, davon gibt auch der Kopf einer jungen Bäuerin einen guten Begriff. Er versteht es, den Hintergrund durch eine leise angedeutete Landschaft zu beleben, so dass sich die Person und das Bildnis aufs glücklichste damit vereinigen. Wie frischer Heugeruch weht es uns aus dem Bilde entgegen. Das hübsche Gesicht mutet so heimisch und vertraut an wie die Landschaft mit den Birken am Wasser und den Buchen auf dem Hügel.



Julius Exter. Auf Lauscherposten

Der Künstler fühlt sich am wohlsten in Gottes freier Natur. Exter verlebte schöne Jahre am Chiemsee, wo ihm die Natur immer wieder neue Anregungen gewährte. Da wurde in ihm lebendig, was Goethe in die Worte gefasst hat:

„Sieh: so ist Natur ein Buch lebendig,
Unverstanden, doch nicht unverständlich!
Denn dein Herz hat viel und gross Begehr,
Was wohl in der Welt für Freude wär,
Allen Sonnenschein und alle Bäume,
Alles Meergestad und alle Träume
In dein Herz zu sammeln miteinander!

Und wie muss dir werden, wenn du fühlest,
Dass du alles in dir selbst erzielest!
Freude hast an deiner Frau und Hunden,
Als noch keiner in Elysium gefunden,
Als er da mit Schatten lieblich schweifte
Und an goldene Gottgestalten streifte.
Nicht in Rom, in Magna Graecia —
Dir im Herzen ist die Wonne da!
Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält,
Find't im Stengelglas wohl eine Welt.“

Und wie gesund ist ein solches Leben, wenn der Maler früh am Morgen mit der Sonne aufsteht und mit dem sinkenden Gestirn zur Ruhe geht. Er lebt mit dem Volke, er kennt ihre Freuden und ihre Leiden, teilt ihre Sorgen und Mühen. In der Gemeinde, in der er lebt, haben sie zu ihm alles Vertrauen. Wenn etwas nicht in ihre Bauernschädel hineingehen will, denkt und rechnet er für sie und so hat Exter auf diese Weise der Gemeinde auch zu einer



Julius Exter Phot. F. Hanfstaengl, München

Ins Netz gefangen





P. S. Kroyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

Schloss St. Valentin in Tirol



Wasserleitung verholfen. Wir erkennen aus diesen Handlungen denselben Exter, der chemische Formeln durchgerechnet und durchgedacht hat und nicht nachgab, bis er es wusste, welche Substanzen in den Farben enthalten seien.

Exters Künstlernatur offenbart sich immer am stärksten im lebendigen Zusammenhang mit der Natur. Wie Antäus erstarkte, wenn er den Boden berührte, so auch



Julius Exter. Die kleine Neugierde

Exter im Umgange mit Land und Leuten am Chiemsee. Eine Anzahl seiner besten Bilder ist dort entstanden. „Am Chiemsee", „Abendgebet", „Mutterfreuden", „Duett" bestätigen diese Ansicht.

Seine Phantasiebilder muten viel weniger ursprünglich an. Wenn ein Maler wie Exter spekuliert, verliert er sich. Es ist besser, er hält es mehr mit Sancho als mit Don Quichotte — mehr mit der Wirklichkeit als mit der Romantik. Exter hat durch sein Streben nach einer starken und sicheren Fundierung seiner Kunst bewiesen, dass er einen ausgezeichneten Sinn für die Realität der Kunst hat; das gibt die beste Gewähr für ein weiteres gesundes Wachstum seiner Kunst.

Julius Exter. Meine Mutter (Gips)

An Anerkennung und Erfolg hat es ihm bisher ebensowenig gefehlt als an Neidern und unverständigen Kritikern, aber was bedeuten diese negativen Kräfte gegen eine positive, künstlerisch so gefestigte Kraft, wie sie Exter zur Verfügung steht. Zu wünschen wäre nur, dass auch seine ausgezeichneten pädagogischen Fähigkeiten gewürdigt und an die rechte Stelle gesetzt würden. Wir haben nicht viele Maler, deren Kunst so viel Können aufweist als die Malerei Exters.



PETER SEVERIN KROYER

VON

FRANZ LEHR

Die moderne Malerei hat durch die grössere Ausdehnung des Stoffkreises und eine stärkere Vertiefung der malerischen Probleme eine entschiedene Bereicherung erfahren. Die Erweiterung des Stoffkreises stellte sie auf die breite Basis moderner Kultur und sicherte ihr auch bei allen jenen, welche Kunstwerke nicht nach ihrem künstlerischen Gehalte zu beurteilen vermögen, eine grosse Popularität. Dazu kommt noch, dass vielleicht zu keiner Zeit die Kunst als Gegenstand allgemeinen Interesses so in den Vordergrund getreten ist, als zur Zeit, wo sich in fast allen Ländern Europas jene Umwälzungen der Kunstanschauungen vollzogen, die man bald mit dem Namen „Sezession“, bald mit Schlagworten wie „Impressionismus“, „Naturalismus“ in Verbindung gebracht hat. Überall traten junge temperamentvolle Künstler von modernem Blute auf und leiteten diese Bewegung ein, gleichgültig, ob daraus nun eine Vereinigung Gleichgesinnter entsprang, eine Sezession wurde oder sich die Besten im Lande ohne Verbrüderung zusammenfanden und nach ähnlichen strebten. Das Ziel war überall das gleiche: die Kunst.

Die Umwälzungen nahmen in den verschiedenen Ländern einen sehr verschiedenartigen Verlauf. Sie trugen bald den Charakter einer heftigen Kriegserklärung und Fehde gegen die Tradition oder sie verflachten innerhalb der Künstlerverbände und Genossenschaften. Die neuen Ideen wurden auch oft durch das Auftreten eines genialen Künstlers in die Wege geleitet.

In der dänischen Kunst vollzog sich diese Umwandlung schrittweise. Sie war in ihrer ersten Periode national gestimmt. Der dänische Maler fühlte sich in seiner Heimat am wohlsten, daher er am liebsten die Natur seines Landes und seines Volkes bei der Arbeit, in seinen Sitten und Gebräuchen darstellte. In den 60er und 70er Jahren kam dann auch in die dänische Malerei etwas Kosmo-



P. S. Kroyer. Im Garten



P. S. Kroyer. Weinberg in Tirol

politisches, etwas von jenem glänzenden internationalen Virtuosentum, das zu jener Zeit in allen Hauptstädten der Welt blühte. Seit dem Ende der 70er Jahre machte sich der Einfluss der modernen französischen Kunst immer stärker fühlbar. Von den Franzosen lernten die Dänen wieder malen, durch sie wurden sie mit den Problemen der modernen Malerei bekannt und vertraut.

Diese letztere Entwicklung tatkräftig gefördert zu haben, ist das Verdienst Peter Severin Kroyers. Sein Werdegang zeigt am schlagendsten, was man alles lernen und sich aneignen kann, ohne sein ursprüngliches Temperament und seine künstlerische Individualität zu gefährden.

Peter Severin Kroyer wurde 1851 zu Norwegen in der kleinen Stadt Stavanger geboren. Schon als Kind kam er nach Dänemark. Sein Talent zum Malen äusserte sich sehr frühe. Mit neun Jahren führte er schon Zeichnungen zu einer Monographie seines Adoptiv-Vaters, des Ichthyologen Hendrik Nikolai Kroyer aus. Mit 13 Jahren bezog er die Akademie, wo er sechs Jahre studierte. Mit 20 Jahren stellte er seine ersten Gemälde in der kgl. Akademie in Kopenhagen aus. Im Jahre 1874 verschaffte ihm die Zeichnung eines grossen Kartons „David, nachdem er den Goliath getötet, stellt sich dem König Saul vor“ das Reisestipendium der Kopenhagener Akademie. 1877 ging Kroyer ins Ausland. Er kam wie alle Nordländer zuerst nach Paris und trat in das Atelier Léon Bonnats ein. Hier malte er ein grosses Bild „Daphnis und Chloë“. Während eines längeren Aufenthaltes in der Bretagne malte er zusammen mit dem Landschafter Pelouse breto-



P. S. Kroyer. Fischer am Strande



P. S. Kroyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

Musik





P. S. Kroyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

Lichtinstitut von Professor Finsen





P. S. Kroyer. Skizze für das Bild „Akademie der Wissenschaften in Kopenhagen“

nische Feldarbeiter. Eine Studienreise nach Spanien und Italien brachte seine Lehr- und Wanderjahre zum Abschluss. In der Bretagne entstand das bekannte Bild „Sardinerie“, ein auf Ton gestimmtes Interieurbild mit vielen Figuren. In Spanien malte Kroyer das Bild „Blumenbinderinnen in Granada“ und in Italien entstand das Bild „Italienischer Dorfhutmacher“, das im Pariser Salon 1881 mit der ersten Medaille ausgezeichnet wurde. Muther sagt von diesem Bilde: „es wurde für die dänische Malerei von ähnlicher Bedeutung wie für die französische Courbets Steinklopfer oder für die deutsche Menzels Schmiede“.

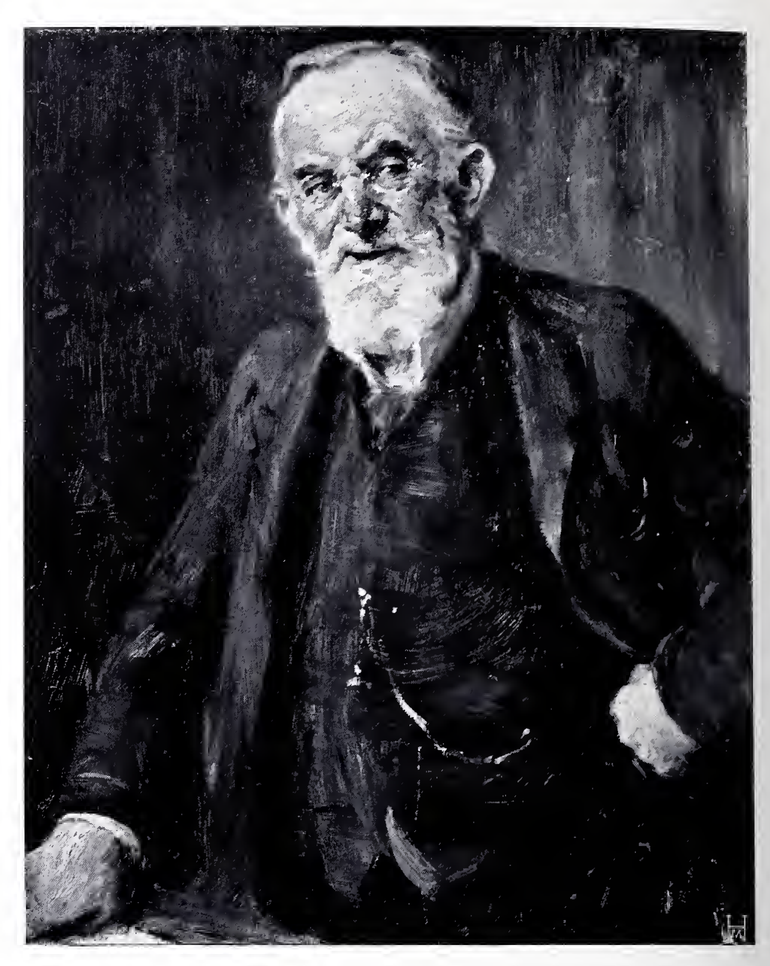


P. S. Kroyer. Sturm

Was für die moderne Malerei im allgemeinen gilt, gilt auch für Kroyer im besonderen: seine Kunst ist im besten Sinne modern, sensibel und geistreich. Sie umfasst den ganzen Stoffkreis der modernen Malerei: die Welt des Alltags, die Gesellschaft im Salon, beim Diner, das Leben in der Familie, in den Wirtshäusern, Klubhäusern, Matrosenkneipen, in den Hörsälen, das Leben der Fischer

und Schiffer am Strande und auf dem Meere. Das ganze weite Bereich der Natur im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten und im Wechsel der Stimmungen ist Kroyers Arbeitsfeld. Mit beispielloser Aufnahmefähigkeit, Spannkraft und Energie unterwirft er jeden Eindruck seinem malerischen Willen. Seine besondere Begabung und Stärke liegt darin, aus der Fülle der Eindrücke des vor seinen Augen unaufhörlich wechselnden Lebens gerade den ausdrucksvollsten charakteristischen Moment herauszugreifen und festzuhalten.

Sein Auge und seine Hand sind wie das Auge und die Hand des Jägers, jeden Augenblick bereit, mit nie fehlender Treffsicherheit den Eindruck auf der Leinwand zur Strecke zu bringen. Er ist der Maler der bewegten Erscheinung, er bringt es fertig, den ungeheuren



P. S. Kroyer. Gerichtsrat O. Hansen



P. S. Kroyer. Badender Knabe

Reiz der optischen Sensation als malerisches Erlebnis im Bilde festzuhalten.

Was die Momentphotographie nie leisten kann, vollbringt sein Auge und seine Energie. Die Momentphotographie gibt immer nur einen Bruchteil der Bewegung, niemals den Rhythmus und den plastischen Ausdruck der Bewegung. Wenn sie das Bild eines Läufers darstellt, glauben wir einen Menschen mit verdrehten, gebrochenen Gliedern vor uns zu sehen. Wie stellt aber Kroyer einen laufenden Knaben dar! Auf seinem Bilde „Knaben am Skagen badend“ sehen wir einen springenden Knaben mit auseinander gespreizten Beinen und Armen, die im Rhythmus der Bewegung schwingen und an den Körper gezogen sind — es ist der für die Darstellung ausdrucksvollste Moment, der Moment des Anlaufs wiedergegeben. — Kroyer behandelt in diesem Bilde das Thema in allen mög-

lichen Variationen und bringt eine Reihe sehr charakteristischer Gesten überzeugend zum Ausdruck. Er scheint mit Vorliebe an solchen schwierigen Aufgaben sein Können und seine Kraft zu erproben. Es ist schliesslich auch dieselbe Neigung, die ihn zur Darstellung von Gruppenbildern mit vielen Gesichtern von verschiedenem Ausdruck führt. Auch hier gelingt es ihm wieder, den flüchtigen Moment eines Blicks, das vorüberhuschende Lächeln mit all dem besonderen Reiz und Zauber des ersten Eindruckes in der malerischen Erscheinung festzuhalten.



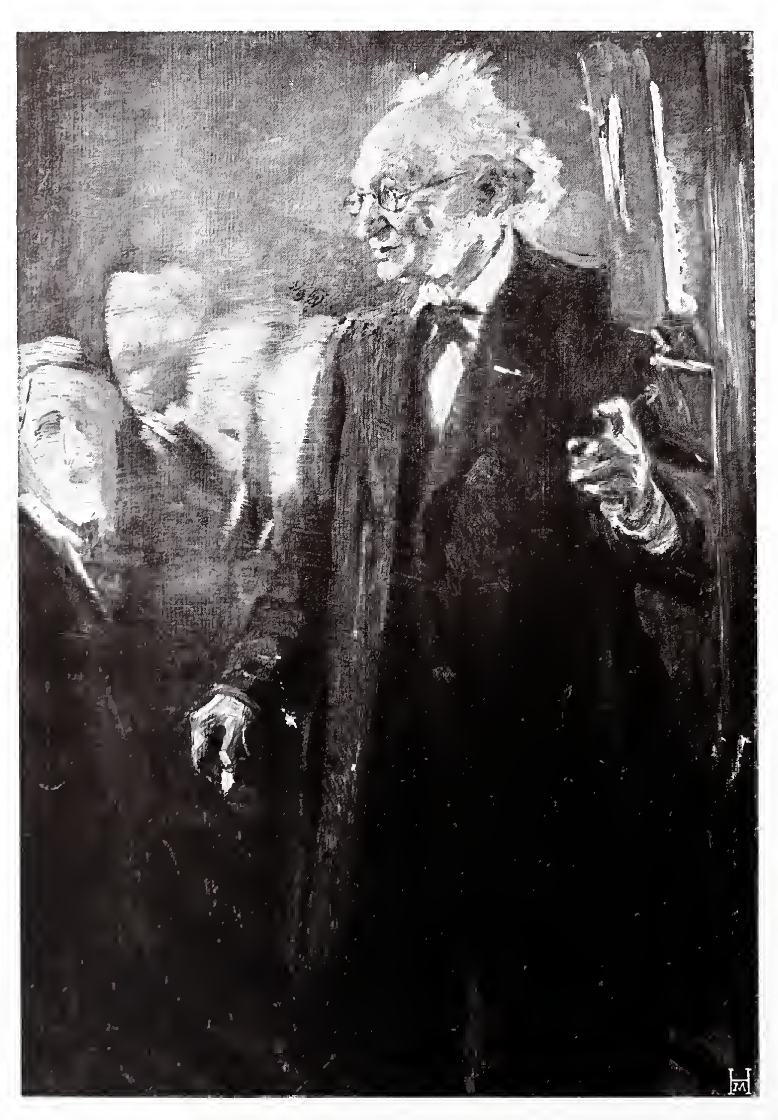
P. S. Kroyer. Grossmutter und Enkelin

P. S. Kroyer. Im Krankenzimmer

Im Einzelbildnis verlegt er seine ganze Kunst auf die charakteristische Wiedergabe der dargestellten Persönlichkeit. Ein geradezu erschöpfend charakteristisches und typisches Bildnis schuf er von Björnstjerne Björnson. Es ist ein Freilichtbild, das aber in durchaus künstlerischem Sinne auf geradezu packende Kontrastwirkungen von Farbe, Licht und Dunkel aufgebaut ist.

Bei seinen Gruppenbildern spricht ausser der überraschenden Lebendigkeit der Charakteristik in den dargestellten Personen auch noch etwas anderes mit. Kroyer löst in diesen Gruppenbildern jedesmal neue überraschende malerische Probleme und gibt in der Darstellung des Raumes noch obendrein etwas, das man vielleicht die Psychologie des Raumes nennen könnte.

Kroyers Bilder enthalten viel mehr als Naturabschriften und mehr als je ein Momentphotograph erhaschen kann; was er gibt, ist künstlerisch geschaute Natur, beseelt von einem sprühend lebendigen Temperament. Man muss sich aber hüten, diese Ursprünglichkeit des Empfindens, die Kühnheit der Konzeption und Treffsicherheit der Darstellung mit Virtuosität zu verwechseln. Man würde, glaube ich, Kroyer unrecht tun, ihn einen Virtuosen zu nennen. Seine Bilder entstehen nicht, um seine Fingerfertigkeit und seine Palettenkünste zu zeigen, sondern um die Reize und Schönheiten der Natur wiederzugeben, die er im intimen Umgange mit ihr erlauscht hat. Seine Kunst ist weit entfernt von der Trivialität des landläufigen Naturalismus oder Realismus. Kroyer ist kein gedankenloser Photograph der Natur, kein Abschreiber ihres Bilderbuches, sondern die Natur ist ihm eine künstlerische Offenbarung, ein geistiges Erlebnis, wie dem Forscher eine neue Entdeckung, dem Philosophen eine fruchtbare Idee und dem Weisen eine tiefe Erkenntnis. Die Natur erscheint ihm deshalb immer wieder neu und wunderbar, die Göttlichkeit von Licht und Luft, von Meer und Sonne gewährt ihm ständig neue Anregungen, enthüllt ihm immer wieder neue Wunder und Schönheiten. Kroyer ist in diesem Sinne ein durchaus moderner Künstler. In seinem Blute pulsiert das moderne Leben, in seinem Temperament offenbart sich der Nerv unserer Zeit und seine Kunst zeigt, welche Höhe der Anschauung wir in der künstlerischen Darstellung der Natur gegenwärtig erreicht haben.



P. S. Kroyer. Bildnisstudie zu dem Gemälde „Akademie der Wissenschaften in Kopenhagen“.

KARL HAIDER

VON

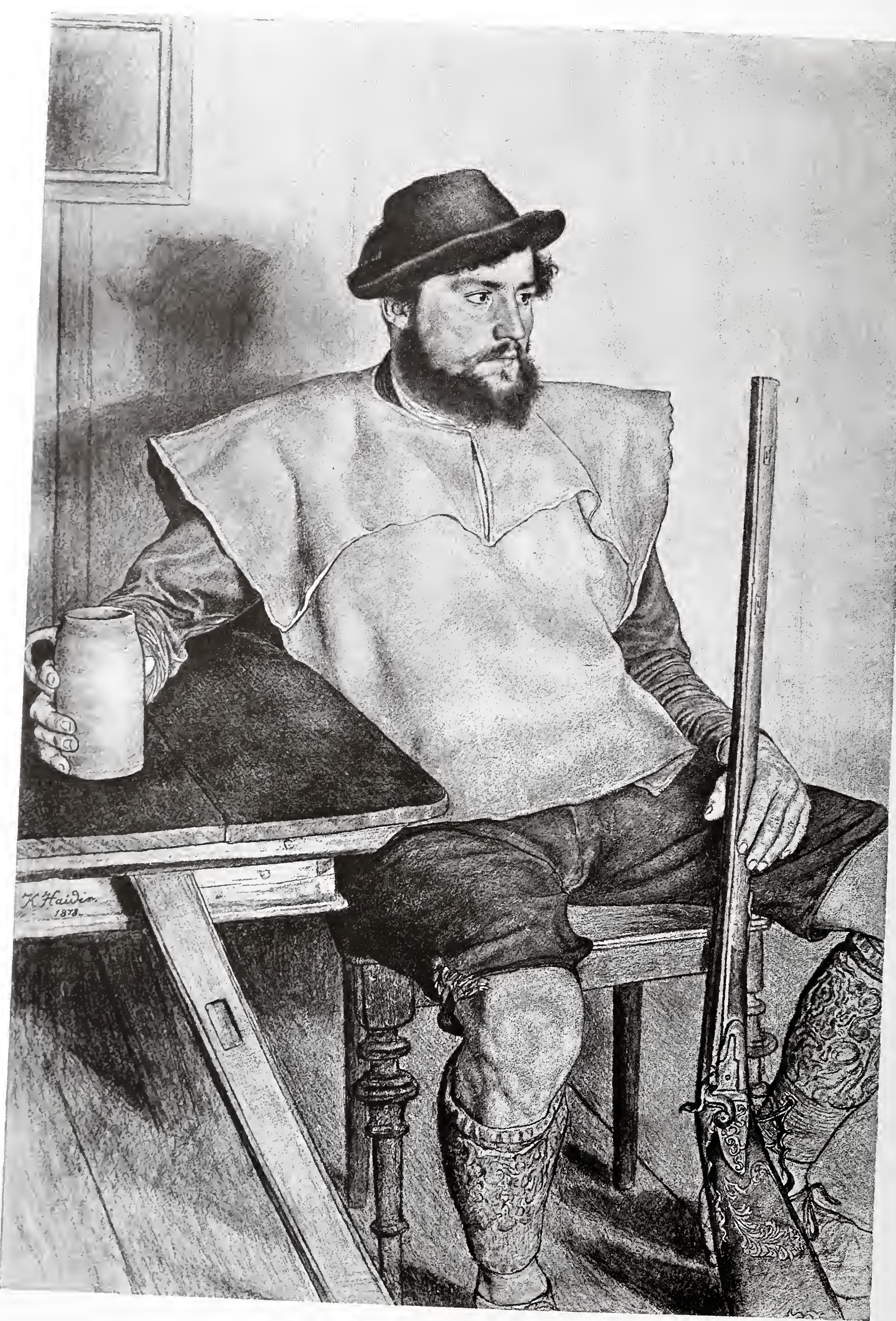
BENNO RÜTTENAUER

Man könnte fast das Axiom aufstellen: es gehöre zur Natur und zum Wesen des Malers, dass er in hohem Grad musikalisch sei; wenigstens kennt man kaum einen bedeutenden Meister ohne die Seele der Musik in sich, und das Verhältnis der Künstler in Farben (Farbentönen) und räumlichen Eurhythmen zur Kunst des Rhythmus kat exochen ist erfahrungsgemäss immer ein viel intimeres und instinktiv tieferes als das zur Poesie im engeren Sinn. Der Maler und der Musiker stehen sich näher als der Maler und der Dichter. Es gibt mehr und stärker betonte gemeinsame Elemente in Malerei und Musik, als in Malerei und Dichtung. In dem langen und gründlichen Verkennen dieser Tatsache wurzelte das unheilvolle Missverständnis (und Unverständnis) der vergangenen deutschen Kunstbetrachtung und Beurteilung, eine der beschämendsten Schwächen unserer nationalen Kultur und Bildung während eines guten Jahrhunderts.

Karl Haiders Persönlichkeit und Kunst fordert zu solchen Betrachtungen auf. Seine ungewöhnliche musikalische Begabung ist für seine Kunst im höchsten Grad bedeutungsvoll. In ihm den Musiker übersehen, hiesse ein ganz Wesentliches seiner professionellen Kunst unbeachtet lassen. Man kann von Haider sagen, sein intimstes Leben, die Seele seiner Seele, sei Musik; dies aber muss schon a priori aus seiner künstlerischen Schöpfung zu erkennen sein, wenn man nicht etwa der Kunst jede psychologische Beziehung absprechen will.

Ja der Musiker in Haider gibt noch ganz im besondern wichtige Aufschlüsse über den Maler. Bach ist ihm das Höchste, Bach und Gluck, in zweiter Reihe Mozart und Beethoven. Von Wagner sagt er wie Ingres von Rubens: admirez, mais n'y écoutez pas. Die letzte moderne Musik aber lässt er ganz auf sich beruhen. Notwendig wäre es nun gerade nicht, dass das seine eigene Kunst charakterisierte — auch Widersprüche gehören zur menschlichen Natur, sind ihr sogar wesentlich — aber tatsächlich bezeichnet dieser exklusive musikalische Geschmack, der Ausdruck unabweislicher innerer Forderungen, zugleich den Grundton, die charakteristische Note in der Schöpfung des Malers, deren hervorstechendste Seite wir erkennen als stark betonten, ernsten, getragenen Rhythmus mit dem Bedürfnis nach fester geschlossener Form.

Auf formale Forderungen geht in der Kunst alles. Wenn man dann von „Poesie" spricht, und Haider fordert dazu gewiss in hohem Grad heraus, so sind damit gewisse Gefühls-Assoziationen gemeint, die im letzten Grund doch auch wieder allein an formale Bedingungen geknüpft sind.

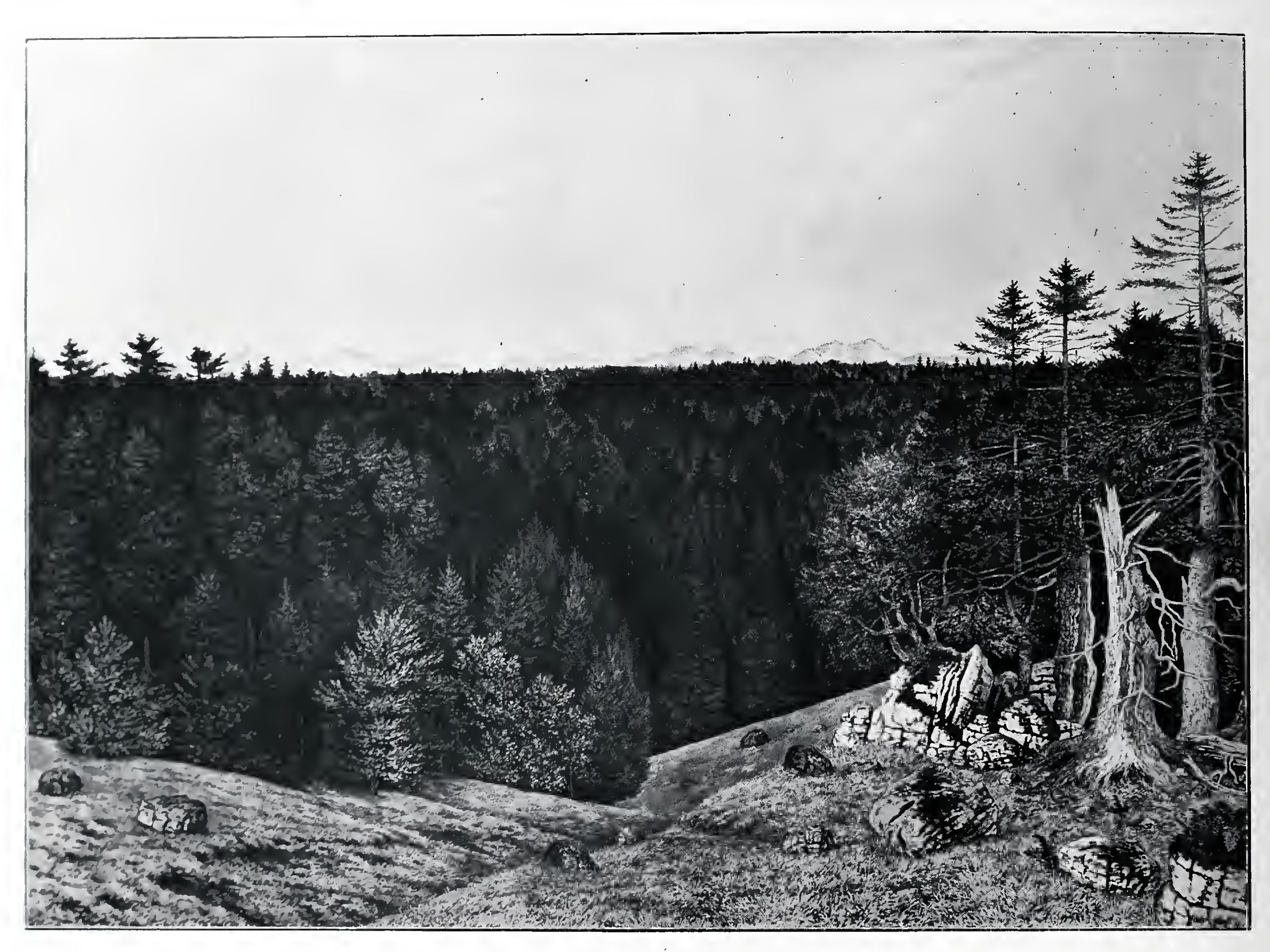


Karl Haider. Gemsjäger (Kohlezeichnung)



Karl Haider. Max und Kaspar aus dem „Freischütz“

Man muss sich also klar werden, was man damit ausspricht, wenn man sagt, dass Haiders Landschaften so viel „poetischer" wirken als andere gemalte Landschaften. In Wahrheit heisst das: sie sind künstlerischer. Sie sind reiner und schlackenloser als andere aus der Natur heraus — die dabei nichts zu verlieren, nichts einzubüssen braucht — in das lichtvolle Reich der Form, d. h. der Kunst hinaufgehoben, wo der Rhythmus oberstes göttliches Gesetz ist. Man pflegt da auch zu sagen:



Karl Haider. „Über allen Gipfeln ist Ruh' — —"

die Natur sei tiefer im Innern des Künstlers empfunden, weshalb das Gemalte auch uns diese Empfindungen mitteile. Meinetwegen. Aber vor allem sind es die Gesetze der Kunst, die ein Künstler wie Haider tiefer und stärker im Gefühl und Instinkt trägt als ein anderer Maler mit mehr prosaischer oder was dasselbe heisst mit mehr naturalistischer Wirkung, mit Wirkung eben eines zufällig Natürlichen. Wo der andere einen Ausschnitt aus der Natur gibt, mit der Bedeutung einer Naturstudie, gibt uns der in höherem Grad künstlerisch Schaffende eine aus der Natur gewonnene, aber dann unter andern Gesetzen fortbestehende und rein in sich abgeschlossene Welt, ein Bild, ein Kunstwerk.

Das ist Haiders „Poesie". Das viel missbrauchte Wort bedeutet in der bildenden Kunst kaum etwas anderes als Stil. Und damit berühren wir den innersten Kern dessen, um was es sich handelt. Haider gehört vor allem zu den Künstlern mit starkem Gefühl für Stil.



Karl Haider

Aquarell F. Hanfstaengl, München

Deutsche Herbstlandschaft





Karl Haider

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Laborant



Darin liegt das Geheimnis seiner Wirkung. Und die Methode seines Schaffens hängt damit eng zusammen. So verblüffend stark die Natur bis in die Einzelheit hinein von ihm erfasst ist, hat er doch nie ein Bild direkt nach der Natur gemalt, nicht einmal spielt die direkte Naturstudie bei seinem Malen eine wesentliche Rolle; vielmehr malt er aus Gedächtnis und Erinnerung ein vorher in



Karl Haider. **Herbstlandschaft**

seinem Innern lebendig gewordenes Bild, also recht eine Komposition, welche Schaffensweise den durchschnittlichen Landschaftsmalern von heute bis auf die Ahnung davon verloren gegangen ist.

Aber Haider kommt durch diese Methode zu der ihm allein eigenen Wirkung. Der feierliche Rhythmus, die packende Musik, die uns aus Haiders Landschaften ansprechen, die am wenigsten hat er aus der Natur; die hat er erst in sie hineingelegt, wie jeder wahre Künstler tut, indem er die Gesetze der Kunst der gegebenen Natur überordnete. Nicht daran also liegt's bei Haider wie bei jedem wahren Künstler, dass er die Natur gefühlvoll sieht (wie eine poetische höhere Tochter), sondern dass künstlerischer Stil ihm Bedürfnis ist und unfehlbar innewohnt als konstituierende und organisierende Potenz.

Wenn ich vor eine gemalte Landschaft trete, und ich denke in erster Linie an die dargestellte Natur, und es spricht daraus einzig die dargestellte Natur zu mir, so gehe ich schnell

wieder weiter; es war ein schlechtes oder gar kein Kunstwerk; denn l'art de peindre n'est que l'art d'exprimer l'invisible par le visible. Dieser Satz ist weder von einem Professor, noch von einem Kunstschreiber, sondern von einem Maler — Eugène Fromentin. Es ist also gegenüber einer gemalten Landschaft (und jedes andern Bildes) das ein wichtiges Kriterium: dass das Bild nicht zuerst oder gar ausschliesslich an die dargestellte Natur denken lässt, dass nicht diese zuerst und am lautesten und vernehmlichsten daraus zum Beschauer spreche, sondern etwas anderes, worüber man die dargestellte Natur als solche ganz vergessen mag. Und dieses andere, was wäre es, wenn nicht die Seele des Künstlers, wie wir symbolisch zu sagen pflegen.



Karl Haider. Moni

Mit diesem kritischen Bewusstsein trete man vor eine Haidersche Landschaft und man wird bald begreifen, was ich mit seinem Gefühl für Stil meine. Diese Landschaften sind in ihrer Mehrheit der oberbayerischen Natur entnommen und sie charakterisieren diese so streng und treu, als man es nur denken kann; aber sie liessen uns gleichgültig, wenn sie sonst nichts täten, wenn sie uns nichts zu sehen gäben, als die Natur oder die Erinnerung daran, wenn sie uns nicht zwängen, vielleicht besser gesagt, befähigten: die Natur auf einmal mit andern Augen zu sehen, mit ganz besondern Augen, den Augen eines Künstlers, dieses besondern Künstlers, dessen Seele reinste und lauterste Musik ist, — wenn sie uns nicht einen Künstler offenbarten mit dem Geheimsten seiner Seele, dass in uns selber die heiligsten Sympathien lebendig werden wie aufgetaute Quellen.

Weniger philosophisch-poetisch und mehr technisch im künstlerischen Sinn gesprochen, reduziert sich aber wie das „Poetische“, so auch das „Seelische“ auf formale Erfüllungen:

Rhythmisierung des Raumes, Rhythmisierung der Linienführung, Rhythmisierung von Farbe und Licht. In diesen Erfüllungen beruht Haiders Stärke. Der Laie nennt das Seele. Manchmal auch der Künstler — wie etwa Haider selber, der ein Beweis ist, wie sehr sogar ein ausgesprochener Künstler im Denken über die Kunst durchaus Laie sein kann.

Ich stand einmal mit Haider vor seiner „Moni" bei Herrn Professor Pauly; er meinte: in diesem Bild habe er rein eine Seele malen wollen, die vornehme reiche Seele eines seltenen Menschenkindes, die reine Innerlichkeit und Geistigkeit eines im höchsten Sinn frommen Gemüts, nicht ein schönes Bild mit seinen Elementen von Farben, Formen und Linien.



Karl Haider. Die heilige Familie

Nun, das ist eine rechte Übertreibung, und wer Haider, den kindlichen Menschen nicht kennt, möchte leicht etwas wie Koketterie hinter seinen Worten suchen. Ich bin von ihrer Aufrichtigkeit vollkommen überzeugt. Aber wahr sind sie nur halb, und am Ende ist, wie gesagt, bei allen ästhetischen Erörterungen das Wort „Seele" gar nur ein Tropus, ein symbolischer Ausdruck für die reine künstlerische Schönheit und ihre läuternde, stärkende, begierde-bändigende Kraft. Vor Haiderschen Landschaften wird man besonders aufgefordert, sich darüber klar zu werden. Mag man immerhin sagen, der Künstler habe darin sein lyrisches Träumen ausgedrückt, habe die Musik hineingemalt, die ihm beim Malen in der Seele erklungen, das ist gewiss wahr, aber ebenso wahr ist es, dass Farbenharmonie, Linienrhythmus und vor allem die Erfassung und Gestaltung des Raumes, ja auch schon ihre rein materielle Schönheit — wie Farben und Ober-

flächenbehandlung — mehr zu ihrem Wesen gehört und ihren Wert und die Bedeutung ihres Schöpfers bestimmt, als die sogenannten „seelischen“ Qualitäten. Und wahrlich, je mehr ich diesen Gedanken ausdenke, je mehr will es mir scheinen: alles in der Kunst sei allein sinnliche Schönheit, die aber, wo sie von der Kunst ausgeht, auf die weiche Seele wirkt, wie der Strahl



Karl Haider. **Aus der Schlierseer Gegend**

der Sonne auf eine blütenschwangere feuchte Wiese, dass sofort tausend blühende Empfindungen und Gedanken ihre Augen auftun. . .

So tut man gerade Haider das grösste Unrecht, wenn man seine Wirkung aus dem Gemütsgehalt seiner Bilder erklären zu müssen meint. Gemütsgehalt kann dem schlechtesten Genrebildchen inne wohnen. Und Haider am wenigsten hat eine solche Erklärung und „Beschönigung“ nötig; seine Landschaften sind schlechtweg schön, schön im strengsten künstlerischen Sinn des Wortes, der sich allein auf Form bezieht.

* *
*

Die strenge Erfüllung dieser Forderungen ist also bei Haider als erstes und oberstes zu betonen. Hier offenbaren sich seine tiefinnersten Beziehungen zu Bach und Gluck. Hier ist das zu suchen, was an ihm gross ist und sozusagen ausserzeitlich.

Zur Kunst gehört aber auch das Handwerk der Kunst, die Mittel des Ausdrucks. Jene bleiben sich ewig gleich, diese wandeln sich in der Zeit. In jenen dokumentiert sich das Verhältnis des Künstlers zur Kunst überhaupt, in diesen sein Verhältnis zu seiner Zeit. Jene bedingen den Stil an sich, diese den persönlichen Stil. — Wie steht es damit bei Haider?



Karl Haider. Aufziehendes Gewitter

Karl Haider traf mit seinen Lehrjahren in eine Zeit, die ihm die Sprache seiner Kunst keineswegs in die Wiege mitgab. Sie war vielmehr fast verloren gegangen, und es war kein Leichtes, den Weg zu finden zu ihrem verschütteten Quell. Der Weg galt geradezu für unmöglich, die allgemeine Ansicht war: da wir keine eigene Sprache mehr haben, die taugt, müssen wir fremde Sprachen lernen und üben und uns darin ausdrücken, so gut es gehen mag. Ein verhängnisvoller Irrtum. Das Genie eines Feuerbach konnte uns mit göttlichen Gedichten beschenken, die uns eine Freude und Begeisterung sind, die uns aber doch manchmal leise ankälten, als ob ihnen die letzte Herzenswärme fehlte. Diese war in der mühsam erlernten fremden und von andern Temperamenten geschaffenen Sprache nicht in ihrer vollen Stärke und Reinheit zum Aus-

druck zu bringen. Das Genie eines Marées musste seine grossen Hauptwerke als Ruinen hinterlassen. Von dem unerquicklichen Kauderwelsch mittlerer Talente gar nicht zu reden.

Da ihn nun die Zeitgenossen in gewissem Sinne ratlos liessen, wandte sich Haider — und darin offenbarte sich bereits ein Zug von Wahlverwandtschaft — an die Alten. Die alten deutschen Meister wurden ihm höchste ideale Vorbilder. So weit es in jener Zeit noch eine Tradition gab, war sie international geworden, an diese internationale Tradition haben die meisten andern sich gehalten, so gut es gehen mochte; Haider eroberte sich die Tradition durch Zurückgreifen auf die nationale Vergangenheit.



Karl Haider. Wilderer

Er berührte sich hierin übrigens mit einigen der Besten seiner Zeit; in hohem Grad mit Böcklin, ebenso mit dem mehr eklektischen Thoma und nicht zum wenigsten mit Wilhelm Leibl in derjenigen Richtung seines Wesens, die sich in dem Wormser Kirchenbild am reinsten und vollkommensten äussert. Und mit allen dreien finden wir Haider denn auch äusserlich befreundet. Er selber aber bringt offenbar seinem Ideal von Innen heraus am meisten entgegen, gibt sich ihm am konsequentesten und auch, was übrigens nur dasselbe sagt, am einseitigsten hin. Aber gerade durch die Verfolgung dieser, in seinem innersten Wesen vorbestimmten Konsequenz, dieser Prädestination seiner Natur möchte man sagen, wurde er die scharf ausgeprägte Künstlerindividualität, als welche wir ihn bewundern und lieben.

Die letzten Konsequenzen zog er dennoch nicht sogleich. Weder in der Landschaft noch im Figurenbild zeigt er, zu einer Zeit, da er doch bereits zur Meisterschaft gelangt war, jene Strenge, die ihn später vor allen auszeichnet, die so lang den weichlichen Halbkennern ein Ärgernis und seinem Erfolg ein Hemmnis bildete, an der noch heute der Modekunstliebhaber

gern Anstoss nimmt. Da existiert in der Verlassenschaft von Bayersdorfer kunstseligen Angedenkens eine Landschaft von Haider, die wahrhaftig ein rechtes Juwel von einem Kunstwerk ist, die aber auch etwa von Thoma in seiner besten Zeit gemalt sein könnte.

Und dann haben wir von Haider — um gerade die zwei bedeutendsten Werke aus früherer Zeit hervorzuheben — das bekannte Bildnis seiner verstorbenen Frau. In diesem Werk berührt sich Haider mit Leibl. Das Bild beweist, dass in dem Künstler Haider auch ein ganz hervorragendes „Maler"-Talent im modern-engen Sinn des Wortes neben allem andern nicht fehlt.



Karl Haider. Dame mit Rose

Was nur je die moderne Malerei an Ton-Einheit und Ton-Schönheit, mit einem Wort an koloristischem Raffinement und flächig-farbiger Behandlung in ihren besten Vertretern aufweist, das ist hier in auffallend hohem Grade vorhanden. Man kann doch wohl nicht einen Augenblick zweifeln, dass einer, der ein solches Prachtstück moderner Malerei hervorbringen konnte, fast noch im Anfang seiner Künstlerschaft, auch wohl fähig gewesen wäre, in dieser Richtung weiter zu gehen und sich in dieser speziellen Formensprache jede nur denkbare Meisterschaft anzueignen. Haider hat nur diese Richtung nicht weiter verfolgt. Sie hat ihn nicht weiter gelockt. Die weiche wollüstige Sinnlichkeit dieser Sprache — ästhetisch, nicht moralisch gesprochen — war wohl seiner Natur nicht gemäss; ein strengerer, härterer — heiterer Stil hat ihn mehr gereizt.

Das mögen viele bedauern, es lässt sich darüber nicht streiten; doch das Endergebnis sorgfältig in Betracht gezogen, darf man wohl soviel sagen: der Künstler wird sich schon richtig gekannt, wird einen Wink seines Genius schon richtig verstanden haben, prosaisch geredet, wird einem kräftigen künstlerischen Instinkt leitsam gefolgt sein — die höchste Künstlermoral.

„Warum hat er so nicht weiter gemalt? Zu der Höhe hat er's doch nicht wieder gebracht.“ So habe ich selbst verständige Kenner vor dem genannten Bildnis wie auch vor jener Landschaft bei der Witwe Bayersdorfer ausrufen hören. Aber ein solches Urteil beruht doch auf Missverständnis. Haider ist unterdessen in seinen guten Bildern freier und unabhängiger, in höherem



Karl Haider. Bei Peissenberg

Grade er selber geworden, und wenn nun in Erkämpfung dieser höheren Originalität und schärferen Ausgeprägtheit des Persönlichen einiges andere daran gegeben werden musste, soll man das nicht bedauern, sondern als eine gesetzliche Notwendigkeit erkennen.

Und worin liegt eigentlich bei einem Künstler das Wesen der Modernität? Doch nicht darin, dass er genau so ist und sich so äussert wie alle andern um ihn herum, d. h. dass er nicht gegen die Mode verstösst. Vielmehr kann „modern“, wenn es mehr als ein sinnloses Schlagwort sein will, nur das bedeuten, dass einer in seiner Zeit und für seine Zeit neue Werte, wirkliche Werte schafft. Das kann aber nur ein rechter und ganzer Kerl, und ein solcher wird, auch wenn er die Sprache, die gegenwärtig allein gang und gäbe, d. h. konventionell ist,



Karl Haider

Phot. F. Hanfstaengl, München

Entsagung





Karl Haider

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühling



verschmäht, was er tut, auf eine Art tun müssen, die, allem Schein zum Trotz, doch noch niemals da war. Und so verhält es sich mit Haiders sogenannter Altmeisterlichkeit.

Man braucht nur vor die schon genannte „Moni“ hinzutreten, um zu empfinden, in welch hohem Grade Haider hier die Sprache Holbeins verjüngt und zu seiner eigenen gemacht hat.

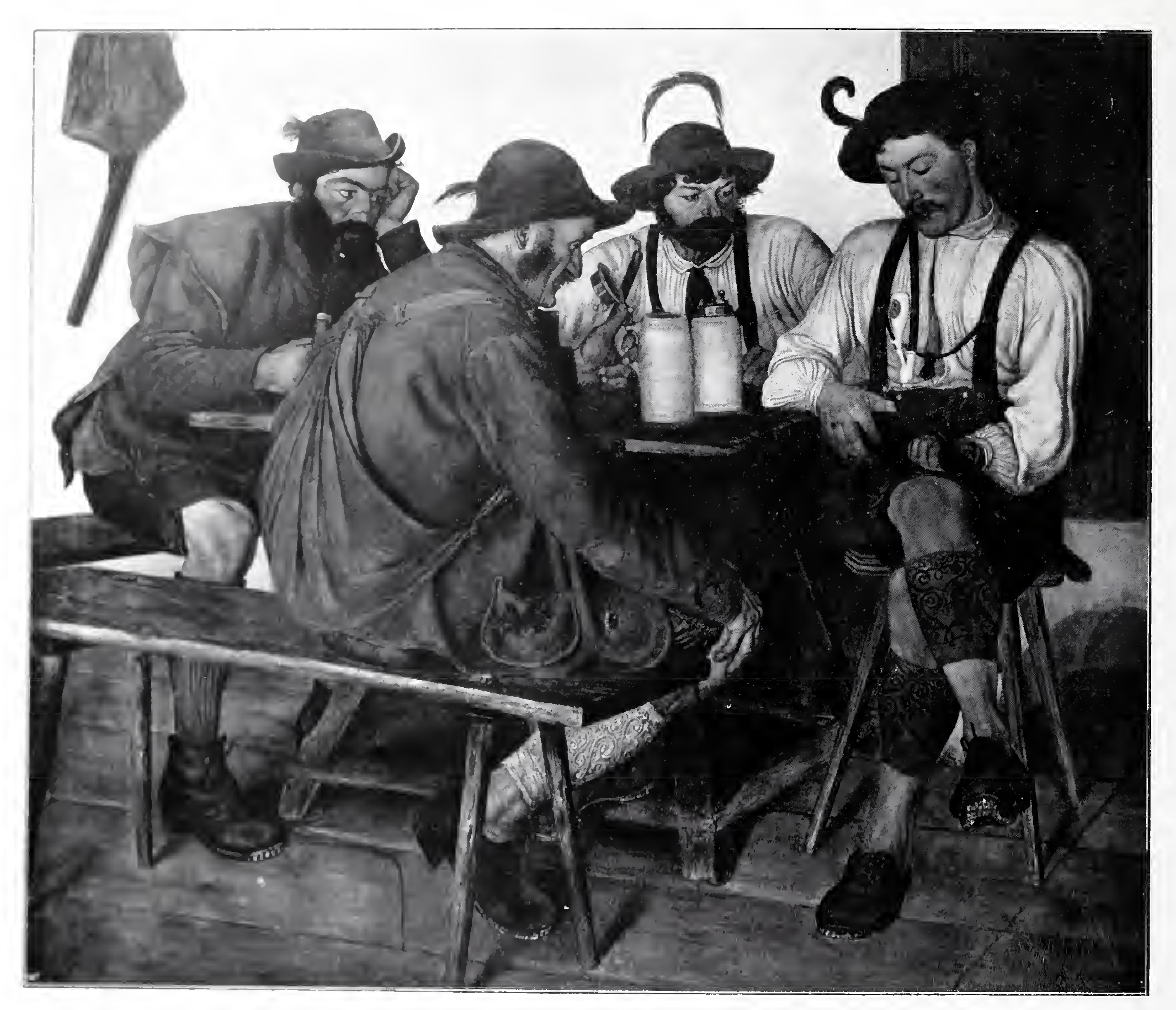


Karl Haider Charon

Ein Werk, von so reichem persönlichen Leben erfüllt, hat nichts zu tun mit schwächlichem Nachstammeln, mit impotenter Altertümelei. Alles meisterlich Vollendete aber ist verwandt mit allem andern ebenso Vollendeten. Gewiss haben unsere besten Maler von heute recht, wenn sie den sichtbaren Pinselstrich als Ausdrucksmittel, wenn sie breitflächigen Vortrag und das Aufgeben der Modellierung durch Schattenübergänge als moderne Errungenschaften hochhalten und preisen; aber diese Dinge nun für einen Heutigen als allein seligmachend hinzustellen, das heisst ihnen eine wesentliche Bedeutung beilegen, die sie an sich niemals haben können, da sie doch ausschliesslich zum Handwerk in der Kunst gehören. Und wenn auch der Kunst die Überschätzung des Handwerklichen niemals so verhängnisvoll wird als dessen Verachtung, birgt sie doch die Gefahr, dass

wir darüber die höheren Gesetze allzusehr aus dem Auge verlieren oder ganz und gar vergessen. Ein Bild wie die „Moni" kann uns zum Bewusstsein bringen, dass die ganze Kunst noch etwas anderes ist (oder wenigstens sein kann) als die Eroberung der Nüance oder die unerhörte und die dicksten Ohren überzeugende Verwendung des Naturlauts.

Ist eine solche Verwendung in gewissen gegebenen Fällen überhaupt noch Musik? Dies



Karl Haider. Der neue Stutzen
(Original im Besitz des Herrn S. Röhrer, München)

blos bescheiden gefragt. Das aber wissen wir gewiss, dass Haiders Ohr — und Auge, weil es einmal Gott so gewollt hat, für das formal Strenge und zugleich Schlichte eingestellt sind, infolgedessen sein Werk gerade für unsere Zeit, wenn wir uns nicht mit Gewalt dagegen verschliessen, eine kunstpädagogische Bedeutung gewinnen kann, wie kaum ein anderes. In die Vergangenheit scheint dieses Werk zu weisen und deutet doch vielleicht in höherem Sinn in die Zukunft.

Und da wir eben vom Handwerk sprachen: Haider erfüllt seine Forderungen nicht weniger gewissenhaft als die Bedingungen einer höheren Rangordnung. Wenn man bedenkt, wie so viele

ihre Bilder (oder Studien) nur so „hinhauen“ mit genialischer Geste, und wie Haider mit frommem Fleiss und unermüdlicher Sorgfalt arbeitet, monatelang einem einzigen Werk sich hingibt, wird man ihn am wenigsten zu denjenigen rechnen dürfen, die das Handwerk vernachlässigen. Auch in diesem Betracht ist die „Moni“ eine Schöpfung von seltener Meisterlichkeit und Vortrefflichkeit, die in künftigen „Jahrhundert-ausstellungen“, das kann man beruhigt aussprechen, eines Ehrenplatzes sicher sein wird.

Diese „Moni“, die als Person eine Bäuerin war, als Malerei ist sie eine Königin; sie lässt ahnen, was aus diesem Haider hätte werden können — wenn er — ein ungeheurer Gedanke — in Verhältnissen gelebt hätte wie ein Giorgione oder Tizian, — oder Holbein in England, statt, wie ja Leibl auch, verkannt in Einsamkeit unter Bauern und Hinterwäldlern, wo ja Tannen und Ahorn und Eschen fein wachsen und gedeihen, wo aber gewiss nicht der günstigste Boden ist für die heikelste Pflanze hoher Kultur, die heikelste und herrlichste, die Blume der Kunst. Das darf man wohl behaupten, wenn man durch die Zeiten zurückblickt und sich überzeugt, wie Bodenbeschaffenheit und Umgebung und Verhältnisse immer da waren, wo diese Pflanze zu höchster Kraft und Schönheit gediehen ist . . . .



Karl Haider. Alter Geiger (Kohlezeichnung)

Nicht so bestechend auf den ersten Blick, wie die „Moni“, wirkt das jüngere Bild „Entsagung“. In Wahrheit geht es sogar noch mehr ins Grosszügige. Wie hier die Stimmung sich wiederholt und verstärkt, von der Figur zur Landschaft und von der Landschaft zur Figur, und doch wieder die Herbigkeit in der Gestalt und ihrem Ausdruck durch die Weiträumigkeit der melancholischen Landschaft gemildert wird, von andern formalen Vorzügen ganz abgesehen: das ist mehr als Ersatz für das, was ihm an prickelnden materiellen Reizen innerhalb des „Rein-Malerischen“ abgehen mag. Mit Recht sagt man, dass ein Bild nicht erst einen Titel nötig haben dürfe, um uns seine ganze

Bedeutung zu offenbaren. Nun, diese „Entsagung“ könnte die Unterschrift vollkommen entbehren. Verwandte Vorzüge, wenn auch in weniger persönlicher Prägung, hat die „Heilige Familie“.

* *
*

Der Vorwurf allzu enger „Altmeisterlichkeit“, den der allzu laute Herr Meier gegen den



Karl Haider. Mein Jüngster als Gaisbub (Kohlezeichnung)

Meister von Schliersee erhebt, und der gegenüber einigen Bildnissen Haiders aus der letzten Zeit wirklich nicht immer ganz unbegründet ist, verliert gänzlich seine Berechtigung, wenn man an die weite Schöpfung Haiders im Landschaftsbild denkt. Man müsste sich denn einzig an gewisse Äusserlichkeiten halten, die sich Haider bei seinem andächtigen Versenken in die Alten angehängt haben und wodurch er manchmal (in letzter Zeit) an Frische und Lebendigkeit (Porösität), aber nur auf der Oberfläche, einbüsst: etwas allzuviel Glätte, etwas allzuviel „Firnis“, etwas allzu grosse Starrheit des Materials. Niemand wird diese Dinge an sich für Vorzüge ausgeben. Aber wer auch könnte dahinter die wirklichen grossen Vorzüge übersehen?

Haiders Landschaften sieht man es freilich an, dass der Künstler seinen Altdorfer und andere Alte gründlich studiert hat, dass er sich an ihnen gefreut, ja man sieht genau, was ihn daran gefreut und entzückt hat. Aber ebenso deutlich sagen diese Landschaften ein anderes: dass dieser

Künstler mehr noch als die alten Bilder die Natur angesehen und sich an ihr gefreut und erquickt hat. Ganz besonders sagen diese Landschaften, dass Karl Haider, wenn er die alten Meister liebt, doch die Natur nicht mit ihren Augen sieht, sondern mit seinen eigenen, den Augen eines modernen Menschen, der, um mich brutal auszudrücken, Haydn und Mozart, aber allerdings — nicht Wagner



Karl Haider. Hirtenmädchen (Kohlezeichnung)

im Leibe hat. . . Was sich aber Haider im besten Sinn „Altmeisterliches“ nachsagen lässt, das sind Qualitäten, die nicht etwa nur in der alten, das heisst altdeutschen, die vielmehr in aller Kunst, wo sie die höchsten Forderungen an sich selber stellt, angetroffen werden und die wir gleich eingangs bezeichnet haben als das starke Bedürfnis nach klarer Form und strengem Stil.

Dieses Bedürfnis drückt sich rein äusserlich schon in dem gebieterischen Streben aus, fertige Bilder zu malen. Und dieser Zug bei Haider kann nicht genug betont werden in einer Zeit, wo es Trumpf ist, Studien für Bilder auszugeben. Haider liebt gewiss die Natur wie einer, aber er kann immer, dem Bilde zuliebe, im rechten Augenblick von der Natur wegsehen. Sein Künstlerinstinkt weiss, dass der letzte Sinn und Zweck des Malens das Bild sei, nicht die Natur. Darum blieb er nie in der Natur stecken. Darum blieb er nie in der Studie stecken. Dieser Künstler mit seiner äusserlich hinterwäldlerischen Existenz verrät doch mehr künstlerische Kultur,



Karl Haider Mein Ältester

als viele, die sich so prunkvoll mit den Gewändern und Insignien der Kultur zu umgeben wissen, was ja den Kindern und dem Volk immer imponiert.

Mit den Haiderschen Landschaften verglichen, ist dreiviertel der heutigen Landschaftsmalerei nur „Studie". Und „les meilleures études du monde ne valent pas un bon tableau". Dieses Wort des schon einmal zitierten französischen Malerschriftstellers ist vielleicht eine Übertreibung; zweifellos enthält es eine wuchtige Wahrheit, und Fromentin hat wohl gewusst, warum er es schrieb. Er wird die Wahrheit für sehr zeitgemäss gehalten haben.

Im Hinblick auf diesen „Naturalismus" schreibt derselbe Autor: Je ne serais pas surpris que la Hollande nous rendît encore un service, et qu'après nous avoir ramené de la littérature à la nature, un jour ou l'autre, après de longs circuits, elle nous ramenât de la nature à la peinture. C'est à ce point qu'il faut revenir tôt ou tard. . . .

Dieses hier aufgestellte Postulat erfüllt Haider. Und insofern ist sein Werk wirklich mehr als modern, es deutet in der Tat, ich habe das bereits ausgesprochen, wegweisend auf die Zukunft — nicht des Handwerks in der Kunst, hier müssen schon andere die Führung übernehmen, sondern des Geistes in der Kunst, der nichts anderes ist als der Stil, die Form.

* * *

Mit Haiders durch und durch musikalischer, d. h. streng auf Form und Rhythmus gerichteter Auffassung seiner Kunst hängen zwei Erscheinungen in seiner Entwicklung zusammen. Er hat wohl unter dem Einfluss Leibls (auch etwa Defreggers und anderer) mit dem Figürlichen, mit Bauernmalerei angefangen, und es gibt sehr tüchtige, wenn auch nicht besonders charakteristische Bilder und Zeichnungen dieser Gattung von ihm („Der neue Stutzen", „Wilderer", „Freischütz", „Gemsjäger", „Alter Geiger" — das letztere lange Zeit als ein „Leibl" im Handel; jetzt bei Wilhelm Weigand zu sehen). Das Vorwalten des Musikalischen in seiner Natur aber liess ihn dieses Gebiet — das Bildnis füglich ausgenommen — verlassen und sich fast ausschliesslich der Landschaft zuwenden, die er, von seinem Gefühl mit grosser



Karl Haider. Des Künstlers zweitältester Sohn



Karl Haider

Phot. F. Hanfstaengl, München

Des Künstlers verstorbene Frau





Karl Haider

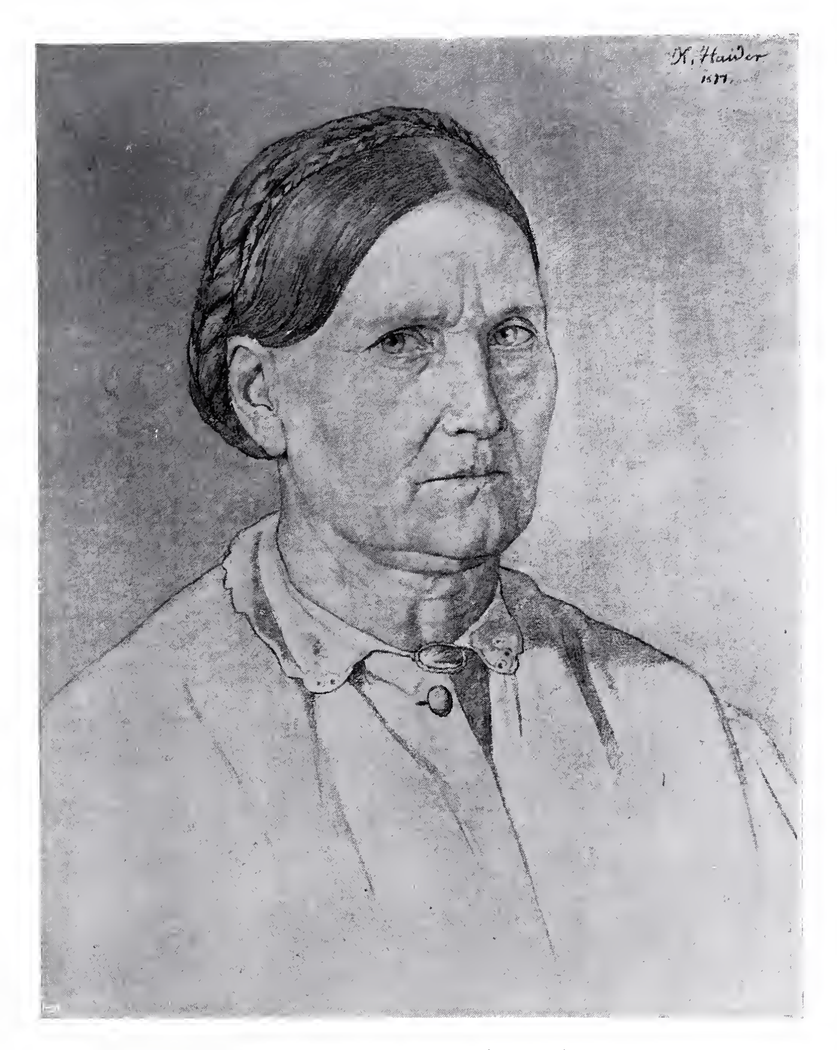
Phot. F. Hanfstaengl, München

Dante und Beatrice



Sicherheit geleitet, als das geeignetere Substrat für seine malerischen Kantilenen erkannte. Und aus demselben Gefühl heraus, das ihn alles Gedankliche und Sentimentale als etwas der reinen Kunst Fremdes empfinden liess, malt er die Landschaft fast ausschliesslich ohne Staffage. Er weicht allen Gefühls- und Gedankenbeziehungen aus, die sich mit der Staffage mehr oder weniger notwendig verbinden, um den „musikalischen“ Gehalt seiner Bilder in voller Reinheit herauszuheben.

Ausnahmen jedoch fehlen nicht. Das Bild „Frühling“ mit dem Rosen pflückenden Mädchen ist eine der schönsten — zugleich eines der ansprechendsten Bilder Haiders —, in dem denn auch die grosse Form und streng kompositorische Haltung alle Sentimentalität ausschliesst. Ein anderes ist „Dante und Beatrice“. In diesem Bild lebt etwas vom Geist der Primitiven des Quattrocento doch ohne auch nur eine Spur von Anlehnung. Es spricht eben eine verwandte seelische Naivität daraus. Besonders in den Figuren kommt sie zum Ausdruck. In der Gesamtform erhebt sich dieses kleine Bild hoch über alles Primitive. Doch wirkt es in Nachbildungen günstiger als im Original. Eine gewisse Härte und Buntheit des Kolorits verleiht der Malerei hier etwas Unbehilfliches. Aber welche Haltung gewinnt diese Komposition bei Wegfall der Farben! Sofort werden wir bezwungen von einem hohen Kunstverstand. Wie zwischen all den strengen Vertikalen der weisse Arm der Beatrice in die Diagonale gerichtet ist und wie dieselben Vertikalen durch die spitzwinklig sich schneidenden Linien der Bodengliederung ein Gegengewicht bekommen und das Auge durch die stolzen Senkrechten hindurch sicher in die Mittel- und Hintergründe geleitet und der Raum scharf bestimmt wird, verleiht dem kleinen Bild den Charakter einer grossen Komposition.



Karl Haider. Jägersfrau (Kohlezeichnung)

Was jedoch Haider in diesem Bild nur halb erreicht hat, in der andern Staffagelandschaft „Charon“ ist es in aller Vollendung da. Farbe und Komposition stehen darin auf gleicher Höhe. Auch von verblüffender Materialschönheit ist dieses Bild. Es ist zugleich einheitlich im Ton und doch so reich an Farbe — nicht Farben — Farbe im malerisch-koloristischen Sinn, dass man sich eigentlich fragen muss: ist es möglich, dass es heute jemand gibt, heute, der so was kann?

Wenn laute Schwärmer für Böcklin an diesem Bild achtlos vorüber gehen konnten, nun dann haben sie zum Lachen bewiesen, was ihre Böcklin-Begeisterung, was überhaupt ihre Kunstbegeisterung wert ist.

Dieses Haidersche Bild aber, was das wert ist? Den besten Böcklin.

* * *

Neben dem Werk eines Künstlers ist sein Leben mit allen glücklichen und unglücklichen Schicksalen — und wie relativ sind diese Begriffe — nur von untergeordnetem Interesse. Die Meister in der Kunst sind dem Leben gegenüber oft bis an ihr Ende Schüler geblieben, waren in der Lebenskunst, und das braucht nicht einmal zu verwundern, oft rechte Stümper. Ihr ganzes Dichten und Trachten ging eben einzig auf ihr Werk. Auch der Lebensgang Haiders legt solche Reflexionen nahe, womit aber der erste verhängnisvolle Schlag, der Tod seiner Frau, nichts zu tun hat. Gegen die Götter ist der Mensch ohnmächtig. Auch der Künstler? Durch Haiders Hand lebt die Geliebte in künstlerischer Verklärtheit ein ewiges Leben. Noch viel Böses und Missliches hatte Haider später im äussern Leben zu überwinden, das man seinem idyllischen Asyl am Schliersee nicht ansehen würde. Sein inneres Leben aber war ein Leben in Klangfülle und reiner Schönheit. Deswegen zu sagen, dass ihn die harten Verfolgungen des Geschicks nicht angefochten, wäre eine geschmacklose Übertreibung; jedoch den Schwerpunkt seines Lebens konnten sie ihm nicht verrücken, seine heitere Seele konnten sie kaum trüben. Schwere Stunden, verzweiflungsvolle Augenblicke haben sie ihm bereitet, aber nicht wesentlich schmälern konnten sie ihm das höchste Glück des Künstlers, besonders des Künstlers, der über seine Kunst hinaus nichts von der Welt begehrt: das Glück innerlich ungehemmten Schaffens.

☆ ☆ ☆



Karl Haider. Selbstbildnis (1905)



Die X. Internationale Kunstausstellung

im Kgl. Glaspalast zu München 1909

VON

FRANZ LEHR

Die X. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast hat wieder ihr prächtiges Pfauenrad entfaltet. Wir stehen einen Augenblick wie festgebannt und schauen entzückt ihre Schönheit. Eine Fülle von Kostbarkeiten bietet sie dar. Was wir sonst nur in seltenen Fällen und dann nur vereinzelt antreffen, schöne Bilder und Statuen, das findet sich hier in einer fast endlosen Flucht von Räumen ausgebreitet. Die Mannigfaltigkeit von Farben und Formen ergötzt jedes Auge und lockt den Beschauer immer wieder an. Ein hoher Genuss ist es, von Saal zu Saal zu wandern, vor einzelnen Bildern zu verweilen und sich dem Spiel der Phantasie, den Illusionen und Empfindungen hinzugeben, welche das Gemüt ergreifen und bewegen. Und so lange unsere Schaulust rege und wach erhalten wird, so lange das Spiel von Empfindungen anhält, das uns vor den Bildern bewegt, so lange denken wir nicht an das Unternehmen, welches nur da zu sein scheint, unsere Sinne in der angenehmsten Weise zu beschäftigen. Die Kunst nimmt uns ein und das materielle Dasein der Künstler und der Ausstellungen tritt vollständig dahinter zurück.

Es sind vielleicht nur die Zettel unter den Bildern, welche den Verkauf vermerken und die Bemerkungen im Kataloge, welche besagen, dass das Sekretariat die Verkäufe vermittelt, die uns daran erinnern, was diese glänzenden Schaustellungen eigentlich bezwecken und dass sie nicht nur um des Kunstgenusses willen vorhanden sind. So heiter dieser Genuss an sich ist, die Ausstellung an sich stimmt nicht heiter. Es weht die kühle Luft des modernen Wirtschaftslebens und moderner Wirtschaftssorgen durch die bildergeschmückten Räume. Auch hier, bei künstlerischen Werken, herrscht dieselbe Schätzung nach Börsen- und Marktwerten. Man beurteilt die Bilder nach ihrer Verkäuflichkeit. Auch die künstlerische Produktion wird durch das Angebot und die Nachfrage geregelt. Des Künstlers Leistungen werden danach bewertet, wie sie sich verkaufen.

Ergibt sich nicht schon aus dieser einen Tatsache ein augenscheinliches Missverhältnis zwischen dem idealen Sein und dieser materiellen Schätzung des Kunstwerkes, zwischen der idealen Freiheit im Schaffen des Künstlers und der direkten Abhängigkeit von Dingen und Menschen,

welche nur ein sehr untergeordnetes Verhältnis zur Kunst besitzen, welche das Kunstwerk nur als Ware betrachten, aber gerade darum seine Entstehung ermöglichen.

Der Künstler sitzt im Atelier vor seiner Staffelei und besinnt sich auf ein Bild. Er will den Eindruck verarbeiten, der ihm im vergangenen Sommer in einem glücklichen Augenblick, in einer frohen Stimmung, in der Natur geworden ist. Dieser Eindruck hat sich in ihm nach und nach zu einem Bilde verdichtet, aus einem persönlichen Erlebnis wurde eine individuelle Schöpfung, der er in Farben und Formen Ausdruck verlieh. Was ist nun die Folge? Der Maler bringt sein Bild in die Ausstellung. Tausende gehen daran vorüber und vielleicht erst der 1001 bleibt davor stehen, das Bild interessiert ihn, weil er einmal etwas ähnliches geschaut hat. Wenn nun dieser Liebhaber kein Geld hat, um das Bild zu erwerben, dann wandert es eben wieder ins Atelier zurück. Ein Kunstwerk ist etwas anderes wie ein Tisch oder ein Stuhl, es passt nicht für jeden. Es verkauft sich darum auch viel schwerer. Wer verkaufen will, muss sich dem Geschmacke des Publikums anpassen; er muss mit der Mode gehen und eine Verbeugung vor der Konvention machen. Der Künstler arbeitet heute für etwas sehr Unbestimmtes — für das grosse Publikum. Häufig verachtet der Künstler das Publikum, aber er schickt sein Bild doch in die Ausstellungen. Dieser Zustand ist höchst unnatürlich. Karl Neumann ist einmal in einem sehr lesenswerten Essay dieser merkwürdigen Erscheinung nachgegangen und hat sich bemüht, ihre Ursachen aufzufinden und sie darzulegen. Und siehe es zeigte sich, dass nicht nur das Publikum Schuld an dieser zwiespältigen Erscheinung trägt, sondern dass sich auch die Künstler dem Volke entfremdet haben. Die Kunst ist eben nicht mehr wie früher Ausdruck der Kultur einer Zeit, sie verkörpert keine Symbole mehr, welche allen verständlich und geläufig sind; sie hat einen internationalen Charakter angenommen, die moderne künstlerische Formensprache ist Esperanto und Volapük.



Hermann Knopf Am Fenster

Mit Recht sagt daher Karl Neumann: „Ein Publikum, das keinen Trieb zur Kunst hat und kein Bedürfnis danach, ist unglücklich und

barbarisch zu nennen. Aber eine Künstlerschaft, die nur für Künstler malt, die sich gewöhnt, nur auf das Verständnis von Fachgenossen zu rechnen, kann auf die Dauer nicht bestehen. Eine Kunst, die das Laienelement ignoriert und nur Probleme verhandelt, läuft dieselbe Gefahr, wie eine Wissenschaft, deren Resultate nur von einem immer mehr sich verengenden Kreis von Fachgenossen bemerkt und verstanden werden. Sie zieht sich vom Leben zurück und das Leben



Karl Seiler. Nach Tisch

wird sich schliesslich aus ihr zurückziehen und fliehen. So verfällt eine Kunst, die nur um ihrer selbst willen gepflegt wird, mit Notwendigkeit dem technischen Spintisieren und brotlosen Virtuositäten. . . .“

Tatsächlich sehen wir diesen Kreis, von dem Neumann spricht, von Jahr zu Jahr enger werden. Die blosse Atelierkunst ist bald am Ende angelangt. Sie hat den ganzen Kreis der „Entwicklungen“ vom extremen Naturalismus bis zum Symbolismus und zum „Stil“ durchlaufen und kann nun wieder von vorne anfangen. Und das Publikum schaut diesem Schauspiel teilnahmlos zu, bis einmal der letzte malende Naturalist oder Symbolist im Zirkus gezeigt wird, wie der letzte Löwe der Sahara oder der letzte Steinadler und Steinbock der Alpen. Bleibt das Malen für die

Ausstellungen der letzte Sinn und Zweck der künstlerischen Produktion, dann müssen die Ausstellungen eine wirtschaftliche Organisation erhalten, welche die künstlerischen Kräfte auch vollkommen nützt und Angebot und Nachfrage regelt. Das ungeheure Kapital an künstlerischer Kraft, über das z. B. München verfügt, bedürfte einer Organisation, welche diese wertvollen volkswirtschaftlichen Kräfte in ein Sammelbassin zusammenfasst. Ein solches sind zunächst die Ausstellungen, welche aber dann von Kennern und Kaufleuten geleitet werden müssten, welche die Bedürfnisse des Publikums und der Sammler genau kennen. Man dürfte nicht fürchten, dass das Geschäftsmässige der Ausstellungen der Kunst schaden könnte; so wenig es der Literatur schadet, dass es Verleger gibt, die die Werke der Dichter und Schriftsteller unter die Leute bringen.



Eduard Grützner. Eine böse Geschichte

Die künstlerische Qualität würde auch hier den Ausschlag geben. Denn die reichen Leute, welche Bilder kaufen, wissen sie als gute Kapitalsanlage zu schätzen; sie würden also in ihrem eigenen Interesse darauf sehen, Gutes zu erhalten. Künstler haben weder Sinn für Organisation, Vertrieb und Propaganda, noch den Sinn für die wirtschaftliche Bedeutung und Wertung der künstlerischen Produktion. Am allerwenigsten ist er in München zu finden. Wie wäre es denn sonst möglich, dass eine aus dem Schosse des Münchener Kunsthandwerks hervorgegangene Vereinigung von Werkstätten mit hanseatischem Kapital betrieben wird. Die aufsteigende wirtschaftliche Linie solcher Unternehmungen zeigt klar den Weg. Man muss alles daran setzen, die noch fehlende Verbindung mit dem Leben und seinen Bedürfnissen herzustellen. In München scheint der Weg nach den Veranstaltungen und Erfahrungen der letzten Jahre klar vorgezeichnet. Bloss im Glaspalast scheint man es absichtlich vermeiden zu wollen, diesen Weg endgültig zu betreten. Der



Fritz August von Kaulbach

Damenbildnis, Fräulein E. H.





Oskar Freiwirth-Lützow

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Gevatterin



Einsicht, dass heute der Schwerpunkt der künstlerischen Produktion in der angewandten Kunst liegt, wird man sich aber nicht länger verschliessen können. Ist man doch ängstlich bemüht, dem Glaspalast immer wieder ein neues Mäntelchen umzuhängen, d. h. ihm das Milieu einer wohnlich anmutenden Umgebung zu verleihen, damit sich die Bilder wie zu Hause repräsentieren. Ungezählte Hunderttausende hat dieses Bemühen schon verschlungen und wie gering ist der Effekt, der mit allem Riesenaufwand an „Dekoration" erreicht wurde!



August Roeseler Gemeindesitzung

Es ist doch nicht gelungen, dem Beschauer eine Umgebung vorzutäuschen, die sich annähernd mit der Vorstellung einer häuslichen Umgebung deckt. Und doch wäre schon einmal die Möglichkeit gegeben gewesen, Bilder in einer wohnlichen Umgebung vorzuführen. Es war um die Zeit, als die moderne Sachkunst in München den Aufschwung nahm, der sich dann in den wirtschaftlich besser organisierten Städten Norddeutschlands auch wirklich vollzog. Dresden und Darmstadt haben die Münchener Ideen aufgenommen und mit dem grössten Erfolge durchgeführt, und während diese Ausstellungen immer grössere Bedeutung und wirtschaftliche Erfolge errangen, stockten die Münchener Unternehmungen.

Allerdings waren die ersten Anfänge angewandter Kunst im Glaspalast noch sehr problematische Äusserungen experimentierender und suchender Kunstgewerbler, welche der Bilderwelt

im Glaspalast eher feindlich als freundlich gesinnt gegenüberstanden. Auch hier musste erst die Zeit eine wohltätige Abklärung bringen, bis man gemeinsame Ziele ins Auge fassen konnte. Die Zeit scheint aber jetzt gekommen, es muss einmal gezeigt werden, wie sich Bilder in Wohnräumen ausnehmen. Die Ausstellungen versuchen immer wieder, für die Bilder eine passende Folie zu schaffen und sei es auch nur mit entlehnten Teppichen und Antiquitäten.



Alfred von Wierusz-Kowalski. Eine Strassenszene in der Oase El-Wad in der Sahara-Wüste

Diese gerade in München und nicht zum wenigsten durch die Verwendung derselben als Schmuck- und Einrichtungsgegenstände gebrauchten Antiquitäten bilden die stärkste Konkurrenz für die Kunstwerke selbst. Der Kultus, welcher hier mit Altertümern getrieben wird, verhindert jede freiere selbständigere Entfaltung des Kunsthandwerks. Der Antiquitäten- und Raritätenhandel hat auch die angewandte Kunst vom Ausstellungsplane verdrängt. Wie lange noch! Die nächste Auseinandersetzung wird diesen Gegner ins Auge fassen müssen. Oder die Maler werden es erleben, dass in München nur noch Kopien nach Bildern alter Meister gekauft werden, so wie heute schon spottbillige Abgüsse nach antiken Plastiken nach hunderten umgesetzt werden.

Das Bedürfnis, Kunst in einer gleichgestimmten Umgebung zu geniessen, äussert sich in den Ausstellungen besonders stark.

Man betritt das Kabinett, in dem Fritz August von Kaulbach ausgestellt hat und erkennt sogleich, dass es darauf angelegt ist, den Bildern eine gleichgestimmte Atmosphäre und Umgebung



Hans Gabriel Jentzsch. „Sie sollen ihn nicht haben, den freien, deutschen Rhein — “

zu schaffen, in der sie zu den Augen und Sinnen kunstgeniessender Menschen sprechen. Die Wiener lassen es uns besonders deutlich fühlen, wie notwendig es ist, Kunstwerke in einer geschmackvoll ausgestatteten Umgebung zu geniessen. Die Erfahrungen, welche eine kluge Ausstellungsleitung hier machen könnte, würden genügend Beweiskraft für die Forderung einer totalen Umgestaltung des Exterieurs der Ausstellung haben. Freilich würde mit dem alljährlichen Kleiderwechsel nicht dem Grundübel einer ganz unzulänglichen Grundrissdisposition der Ausstellungsräume gesteuert werden können. Die nächste Forderung würde also immer wieder lauten

müssen: feste Räume und weniger Räume, dafür aber wohnlich eingerichtete Räume und periodische Ausstellungen mit fortwährend wechselnden Bildern. Die andere Möglichkeit einer wirtschaftlichen Entfaltung und Hilfe liegt in der immer breiteren Entfaltung der angewandten Kunst, vor allem der Architektur, welche eine Menge Kräfte absorbieren wird. Es gilt heutzutage schon nicht mehr als unfein, wenn ein begabter Künstler als Illustrator, Plakatzeichner, als Entwurfzeichner für Möbel, Tapeten etc. auftritt. Die Industrie wird immer mehr künstlerisch geschulte Kräfte in Anspruch nehmen. Der Maler sieht dann seine Existenz nicht mehr von dem Verkauf eines einzigen Ölgemäldes abhängig und die Produktion wird dann auch nicht mehr in demselben Grade von dem Erfolg einzelner Ausstellungen abhängig sein wie bisher, sondern sich viel freier und grossartiger im Anschluss an die Bedürfnisse des Lebens entfalten.



Karl Kricheldorf. Einsamkeit



Beppo Steinmetz Bei der Toilette



Karl Bauer. Vor bläulichem Spiegel

Wie stark selbst auf Seite der Künstler das Gefühl für diesen Anschluss lebendig geworden ist und wie es sich in missverständlicher Weise äusserte, sahen wir in den Ausstellungen der achtziger und neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, als der Naturalismus in voller Blüte stand und man auf tausend Bildern und kilometerlangen Wänden naturgetreue Aufnahmen des modernen Lebens wahrnehmen konnte. Damals war die moderne Malerei ein Bilderbuch der



Wilhelm Menzler. Zur Frühlingszeit

sozialen, ethischen, religiösen, wirtschaftlichen Zustände unserer Zeit und die Ausstellungen glichen einem Wandeldiorama, in denen dies alles gezeigt wurde. Es war allerdings ein grober Irrtum, auf solche Weise die Kunst dem Zeitgeiste dienstbar machen zu wollen. Nicht die Malerei, sondern nur die Architektur konnte diese Aufgabe erfüllen. Sie bemüht sich heute, den Bedürfnissen der Zeit gerecht zu werden. Sie steht vor der grossen Aufgabe, an der künstlerischen Verschönerung des Lebens zu arbeiten und das vorzubereiten, was in allen Zeiten das Ideal der Kunst gewesen ist, der lebendige Ausdruck einer grossen Gemeinschaft, die nach Ordnung, Harmonie und Kultur strebt. Wie in den antiken Tempeln und mittelalterlichen Kirchen die Kunst ihren grössten Aufschwung nahm, weil jeder Künstler Gelegenheit fand, an einem Werke mitzuarbeiten und darin sein Bestes zu geben, so wird ihm auch die Architektur der Zukunft wieder seine Stelle anweisen

und dann erst wird er von der Qual und der Sorge erlöst sein. Werke schaffen zu müssen, die ohne innere und äussere Notwendigkeit entstehen, die keinen Herrn, keinen Namen und keine Heimat kennen und über deren Zukunft die Laune und die Wahl eines Augenblicks entscheiden. Sollte auch dann noch das Bedürfnis vorhanden sein, die Werke der Maler, Bildhauer und Kleinkünstler zu einer Kunstschau zu versammeln, dann wird auch die Architektur die Aufgabe gelöst haben und Räume bieten, welche den Beschauer eintreten lassen in eine Welt, in der er alles Gegenwärtige wie im Traume hinter sich lässt und ganz erfüllt ist von dem Zauber der Schönheit. Man kann sich ein solches Haus denken, das wie ein Tempel aufgebaut ist. Eine Rotunde, welche ihr Licht von oben erhält, umfasst einen Zyklus von Bildern al Fresko, ein zweiter Kreis enthält kleinere Räume und Kabinette in fächerartiger Anordnung, Räume, worin der Betrachter mit Musse das Schaffen eines einzelnen Künstlers geniessen kann. Im unmittelbaren Anschlusse an das Gebäude erwarten den Besucher Laubengänge mit Statuen, Brunnen, kleine Tempel und Gärten, die man vielleicht — Glücksgärten heissen wird. Da wir aber von jenem idealen Zustande einer würdigeren Darbietung und eines ungestörteren Genusses von Kunstwerken noch ziemlich weit entfernt sind, so dürften einige Regeln, welche uns ein alter Galerie- und Ausstellungswanderer mit auf den Weg gibt, willkommen sein. Manche dieser Regeln, die für Galerien gelten, gelten auch für Ausstellungen.



Kaspar Ritter. Bajadere



Karl Horn. Im Atelierfenster

Wer grosse Galerien oder Ausstellungen besucht, nehme sich niemals vor, alles auf einmal sehen zu wollen. Ein Ausstellungskatalog ist keine Speisenkarte, die man von oben bis unten durchisst.

Die interessanteste Ausstellung erzeugt Langeweile und wirkt ernüchternd und ermüdend, wenn man sie an der Hand des Katalogs, nach der Reihenfolge der Nummern durchwandert.

Gelangt man zu einem Bilde, das einem besonders gut gefällt, so sehe man sich in der Nähe um eine gute Sitzgelegenheit um und verharre in Ruhe vor dem Bilde, um seine Schönheit



Hans Stubenrauch. Schwere Abfuhr

ganz auf sich einwirken zu lassen. Ein einziges Bild, das zum Beschauer spricht und ihn ganz erfüllt, wirkt mächtiger als eine Fülle flüchtig wahrgenommener Eindrücke.

Wenn es möglich ist, gehe man lieber allein als zu zweien in die Galerien und Ausstellungen, denn nichts stört den Kunstgenuss mehr als eine fatale Bemerkung zur unrechten Zeit und am unrechten Platz. Ausstellungen sind allerdings keine Galerien, hier handelt es sich um eine Auswahl von den besten Werken jeder Zeit, während die Ausstellungen nur eine Übersicht über eine periodische Produktion darbieten.

* *
*

Die internationalen Ausstellungen bringen immer eine Menge Überraschungen durch die fremden Gäste und den Überblick über ein grösseres Stück Produktion als sich sonst darbietet. Wer schon mit dem Stoff etwas mehr vertraut ist, wird dazu angeregt, die einzelnen Abteilungen miteinander zu vergleichen und bestimmte Richtlinien festzustellen. Es sind so ziemlich dieselben



Emil Rau. Beim Karteln

Tendenzen, welche heute die gesamte Malerei beherrschen von Italien und Spanien bis Schweden und Russland, von Frankreich bis zum Orient wird so ziemlich überall mit denselben Ausdrucksmitteln, mit derselben Technik gemalt. Höchstens, dass die Farben auf den Paletten etwas wechseln und der Strich individueller ist: die Spanier mehr dunkles Kolorit lieben; die Russen hellere und lichtere Farben bevorzugen und die Italiener mehr auf Effekte ausgehen als die sachlicheren Franzosen. Doch bei weitem die stärkste Sachlichkeit in der Malerei finden wir bei den Deutschen, Österreich-Ungarn und die Schweiz mit inbegriffen. Die Russen bilden die stärkste Konkurrenz. Es ist nicht ganz zufällig, dass wir in den beiden Sälen der Russen die meisten Bilder mit Medaillen behangen antreffen. Und schauen wir näher hinzu, was eigentlich ausgezeichnet wurde, so sind



Hans von Petersen

Eis und Schnee





Robert Weise — Phot. F. Hanfstaengl, München

Mutter Erde



es mehr oder minder kühne malerische Offenbarungen. Ein Stück Landschaft mit Wasser, Wolken und einer grossen Silhouette von Häusern ist ganz in Licht und Luft getaucht. Es ist eine Helligkeit in dem Bilde, die die Augen blendet. Ein zweites, das auch mit der ersten Medaille ausgezeichnet wurde, ist zwar weniger hell gestimmt, aber es ist so klar geschaut, so sicher gekennzeichnet, dass es sogleich vor anderen hervortritt.



Josef Schmitzberger. Wintersnot

Das malerische Sehen ist in diesem Bilde zu einer Wirklichkeit und Klarheit ausgebildet, die sehr selten anzutreffen ist. Nicht nur durch die perspektivische Zeichnung ist dies erreicht, auch die Farbe zeigt alle Abstufungen der Nähe und Ferne, dass man glaubt weit in die Landschaft hinauszuschauen. Wir begegnen dieser Stärke und dieser Kraft im Ausdrucke des Sichtbaren noch öfter in den Bildern der russischen Abteilung. Sie lässt uns daran denken, dass wir es mit einer ungeschwächten Rasse und mit noch unverbrauchter Sehkraft zu tun haben. Auch bei den nordischen Völkern, Schweden, Norwegern und Dänen, können wir dieselbe Wahrnehmung machen. Desgleichen legen die Schweizer eine urwüchsige Farbenfreude an den Tag, die an die alten Bauernmalereien erinnert. Es wäre ganz gut denkbar, dass solche Kunst im Anschluss an alte Bauern-

tradition entstünde. In der deutschen Abteilung herrscht ebenfalls das Streben nach einer rein malerischen Malerei vor. Unendlich verfeinert tritt dieser Sinn für Farbigkeit in den Bildern der österreichischen Abteilung auf.



Karl Thoma-Höfele Porzellan

Einen Glanzpunkt der Ausstellung bildet die österreichische Abteilung. Die Wiener Kunst geht voran! Kann man, so frägt man sich aber, von einer „Wiener Kunst“ sprechen? Man spricht davon in demselben Sinne, wie man vom „Münchener Kunstgewerbe“, von „Münchener Plastik“, von „Münchener Malerei“ spricht. Es muss etwas Spezifisches an dieser Kunst sein, das sie von den künstlerischen Produktionen an anderen Orten unterscheidet. Wer München kennt, weiss auch, was es ungefähr ist. Es sind Fermente im Münchener Leben, welche dem Wachstum der Künste ungemein günstig sind. Der Boden ist mit allerlei Elementen gedüngt, die das Gedeihen der blauen Blume ermöglichen. Die tolle Fastnacht, das karnevalistische Leben und Treiben, ist eines dieser Elemente. Die karnevalistischen Unterhaltungen, die Bauernbälle mit ihrem bunten Treiben und den vielen köstlichen Masken erzeugen wahre Farbenräusche. Dieser tolle Dithyrambus von Farben und Formen erfreut aber das Malerherz, und aus dieser Trunkenheit der Sinne entwickeln sich die



Julius Adam Letzter Bissen



Wilhelm Immenkamp. Bildnis Dr. W. Raabe

prächtigsten Phantasien. Die Kunst schöpft nun einmal aus der sinnlichen Anschauung und empfängt daraus ihre stärksten, nachhaltigsten Anregungen. Das Münchener Leben ist der Münchener Humor, sind die lachenden Gesichter und die hübschen Mädeln, die sich zur Fastnacht wie Kreisel drehen. All das ist die Freude der Maler. Wie gut sie das beobachtet haben, kommt in den Illustrationen der Münchener Zeichner, im Simplicissimus und in der Jugend zum Vorschein. Was aber von dieser Lebensfreude in ihre Kunst selber übergegangen ist, das verspüren wir in den farbenjauchzenden Bildern der Scholle. Hier hat sich dieses Ferment zu Bildern verdichtet. Was aus dem Boden aufgesogen wurde, blüht nunmehr auf der Leinwand auf. Da ist der Niederschlag dieses Lebens, die Kraft dieses stark gedüngten Bodens zu verspüren.

Einen Höhepunkt dieser Malerei stellt das mit der ersten Medaille prämiierte Bild von Fritz Erler dar. Man sieht eine in Rot gekleidete Frau, auf rot gedecktem Tisch in einer differenzierten, interessanten Beleuchtung. Mit einer kühnen, eleganten Grazie in der Pose und Geste sitzt die junge Frau auf dem Tische. Das feurige Rot des Kleides umschliesst wie ein purpurner Panzer den geschmeidigen Leib. Die Figur ist eigentlich der Träger der Farbenwerte; sie ist ein Symbol für die schmetternden Klänge des Rot, das in farbigen Rhythmen um diese Gestalt flutet und in allen Abstufungen bis ins dunkle Violett und Blaurot wiederkehrt. Die Sicherheit und Kühnheit, mit der der Maler diese Symphonie in Rot meistert, hat etwas Verblüffendes. Es spricht daraus ein moderner sensibler Geist, der Temperament hat bis in die Fingerspitzen



Raffael Schuster-Woldan
Bildnis der Mutter des Künstlers

und unter dessen Händen alle Dinge einen ganz eigenen malerischen Reiz und Zauber annehmen. Wir finden von hier aus einen Weg, der direkt zu der vornehmen Geschmackskultur der Wiener führt.

Im Wiener Leben müssen ähnliche Stoffe enthalten sein wie in München. Man denke an Makart. Makarts Bilder sind der verkörperte Karneval des Wiener Lebens — sein



Hermann Fenner-Behmer. Blanche Fontaine

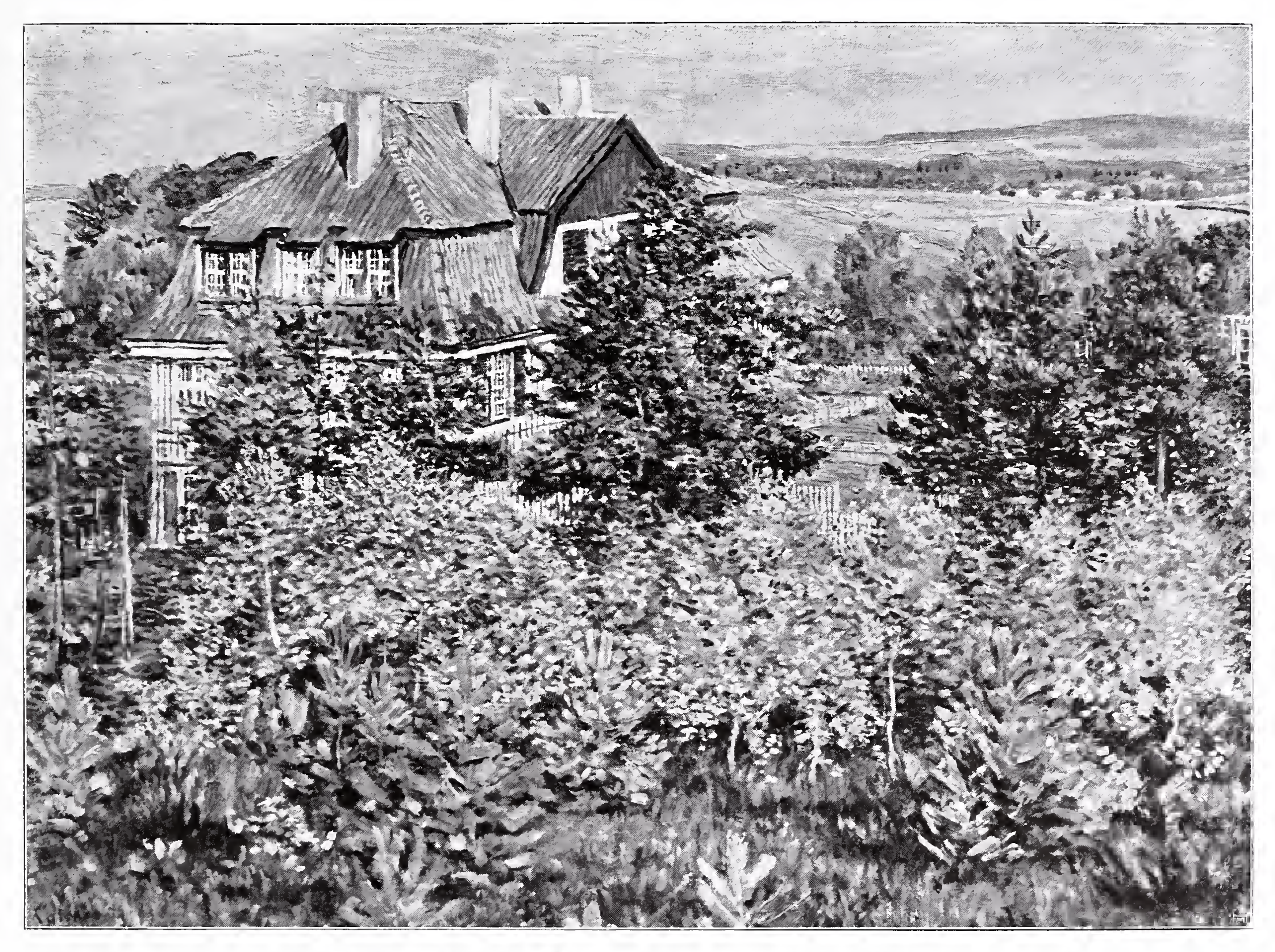


Georg Papperitz
Bildnis des Fräulein Lina Woiwode

farbiges Aroma, sein malerischer Esprit. „In der Makartzeit ging ein Farbenstrom über Österreich. Dem Nil gleich, befruchtete er den Boden und ein Geschlecht von Farbenmenschen erwuchs. Farbige Maler und Zeichner, farbige Baukünstler, farbige Bildhauer.“ Und die „Kostümfreude“, der „dekorative Rausch“ der Karnevalszeit der „Wiener Kunst“ erzeugte das Urwienerische, die Freude an schöner Umgebung, am Verschönern des Alltags durch die Kunst. Die österreichische Kunst der

Makart-Zeit war im Grunde kunstgewerblich. Und noch heute prägt sich ihr Charakter im Dekorativen am stärksten aus. Man fühlt das sogleich bei der ersten Übersicht der österreichischen Säle mit ihrem ansprechenden dekorativen Arrangement.

Sagte da neulich ein Maler, der prüfenden Auges die österreichische Abteilung durchwanderte, im Hinblick auf dieses Arrangement, „Die Wiener sind halt gute Köche". Sie brauen



Graf Leo von Kalckreuth. Haus im Frühling (Lüneburger Heide)

aus allerhand dekorativen Ingredienzien und Stoffen ein schmackhaftes Ragout zusammen, das man mit Lust geniesst.

Wie köstlich mutet das weisse kleine Kabinet an mit den Vitrinen, der Saal mit der schweren Architektur auf dunklem Grunde und der grosse lichte Saal mit den hervorragenden Bildern, dann wieder das kleine Kabinett mit den holzgeschnitzten Pfeilern und Konsolen.

Seine helle Freude hat der Beschauer an den reizenden kleineren kunstgewerblichen Gegenständen in den Vitrinen. Es sind darin kunstgewerbliche Arbeiten ausgestellt, z. B. eine Kassette aus Perlmutter, Elfenbein und Holz, exotisch in Form und Farben, dann Porzellan-



Alexander Fuks. Damenbildnis

figürchen mit fein abgestimmter Glasur, Fächer, nicht in gewöhnlicher Weise bemalt, so dass der Fächer eine Bilderausstellung en miniature darstellt, sondern ein Stück feiner dekorativer Malerei repräsentiert.

Mitten unter den elegant geformten Metalleuchtern, dem Porzellan, den Nippes, Perlmutter- und Elfenbeinarbeiten, hängt auch ein kleines Ölbild, einen schönen Frauenakt darstellend, von Emil Orlik gemalt.

Das ist bezeichnend. Nicht, dass der Akt kunstgewerblich behandelt wäre, beileibe nicht, aber in der Zusammenstellung, in der Komposition ist auch er ein Produkt feinster Geschmackskunst.

Ein grosses Stilleben von Orlik wirkt wie ein Gobelin oder ein feiner japanischer Holzschnitt.

Bis zur Manier ausgebildet ist die Geschmackskunst in den Bildern von Gustav Klimt. Der erste Eindruck ist verwirrend. Wie ein bunter Teppich oder wie eine Art Mosaik muten sie an. Man hat Mühe zu erkennen, was eigentlich dargestellt ist; man sieht zunächst nur Linien und farbige Flecke, ähnlich wie bei einer reichlich gefleckten geäderten Marmorplatte.

Der erste Eindruck ist also der einer ornamentalen Flächendekoration. Erst bei näherem Zusehen entwirrt sich das Chaos; aus dem Knäuel goldener, blauer, roter, grüner Linien lösen sich ornamentale



Walter Georgi. In der Küche



Robert von Haug

Phot. F. Hanfstaengl, München

Schnitzeljagd





Heinrich von Zügel

Phot. F. Hanfstaengl, München

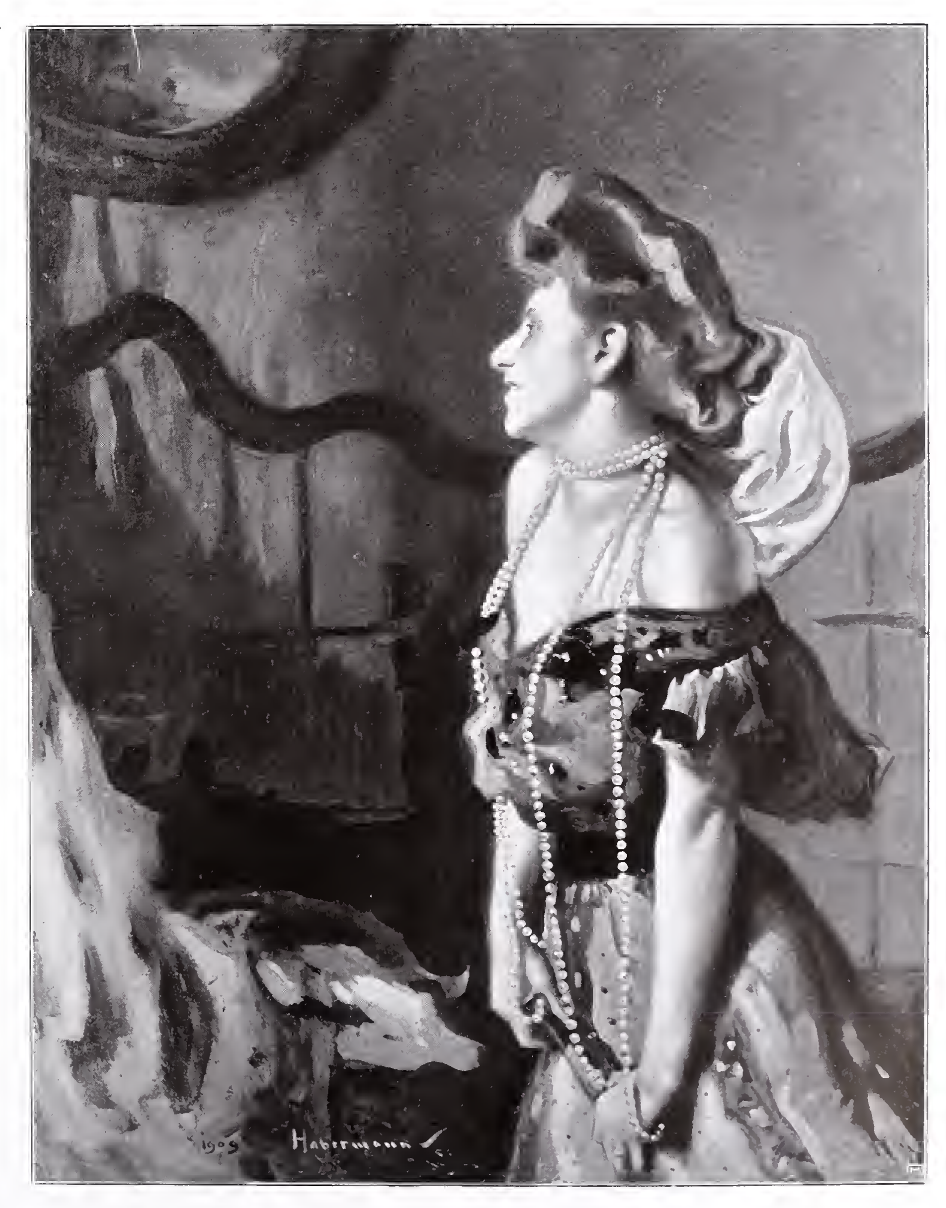
Erinnerung an Bozen



Blumenranken los, farbige Punkte werden zu Blumen und die grösseren blass-rötlichen weissen Flecke formen sich zu Frauenleibern zusammen mit bleichen feierlichen Totengesichtern und leichenhaften Körpern, die wie Lotosblüten über dunklen Gewässern schweben.

Ein Paar Naturstudien im Hain sind bezeichnend für Gustav Klimts Verhältnis zur Natur und für seine Art malerischer Wiedergabe. Es ist keine Spur von Raum in dem Bilde, kein Licht und keine Luft; Bäume, Blätter, Rasen, Blumen, alles ist mit den gleichen kleinen farbigen Tüpfelchen angedeutet und das Ganze wirkt wie eine gedruckte Tapete oder ein gewirkter Teppich. Das ist mehr als Wienertum in der Kunst, das ist schon geschwächte Kunst, Gourmandise in Farben und Linien von einer merkwürdigen Blasiertheit.

Dazu kommt noch ein merkwürdig exotischer archaistischer Zug. Klimt steckt sicher in einer Sackgasse. Man kann sich nicht denken, wie sich eine solche Malerei weiter bilden soll, sie geht denn ganz zum Kunstgewerbe über, zu Mosaik- und Einlegearbeiten, zur Glasmalerei oder zu Teppicharbeiten.



Hugo von Habermann. Bildnis

Wenn man vom Wiener Archaismus spricht, denkt man zunächst an die entsetzlich öde Quadratur der Linien, die geometrischen Sofas und Stühle, die Teppiche mit Brettsteinen etc. Im Kunstgewerbe, in der Architektur, aber auch in der Plastik kehrt dieser Stil wieder. Auch hier herrscht derselbe Schematismus, das Quadrat im Muskelsystem. Man stelle sich einen aus Vierecken und Rechtecken gebildeten Körper vor und man hat das Schema zu einer Plastik von Metzner.

Wer seine Figuren sieht, in ihrer steifen archaischen Haltung und den aufgequollenen Muskeln, mit den heroisch posierenden Leibern, den grossen Füssen und den kleinen Köpfen, der erkennt auch hier den

gleichen Hang zur Manier. Man vermutet einen Bildhauer, dessen Atelier alle Vorbilder beisammen sieht: assyrische Reliefs, ägyptische Statuen, frühe Antiken und Figuren aus der Gotik. Fleissiges archäologisches Studium und ein fühlbares Streben nach plastischem Stil zeitigt diese merkwürdigen Leiber mit diesen quellenden Kautschukmuskeln. Stil ist das nicht, Plastik, die in der Natur ihr Vorbild sucht, ist es auch nicht, es ist ein merkwürdiges Suchen nach Ausdruck einer neuen plastischen Manier — Archaismus in der modernen Plastik. Oder sollte diese Plastik nur im Zusammenhang mit Architektur denkbar sein? Dann ist sie auf Ausstellungen nicht am Platze.

Die Holzarbeiten, die sich in teilweiser Vergoldung präsentieren, zeigen die gleiche Neigung zur Manier. Holzschnitzerei ist das nicht. Die grossen Holzschnitzer des Mittelalters haben niemals archaisiert, niemals dem Material zuliebe nur gehobelte Flächen dargestellt, sondern sich immer um die lebendige Gestaltung des Stoffes und der Form bemüht. Diese Technik aber ist der Sklave des Materials, der Bildner arbeitet wie ein Möbeltischler und bleibt auf halbem Wege zur Gestaltung stehen.

Aber trotzdem ist es ein Weg, führt er auch nicht zur Kunst, so führt er doch ins Kunstgewerbe und das ist auch gut. Die angewandte Kunst und die Architektur braucht Kräfte in Wien ist es darin gut bestellt — der Fink hat wieder Samen.



Fritz von Uhde. Nachmittagssonne

Der ausgesprochen dekorative Zug der Malerei und Plastik in der österreichischen Kunstabteilung hat aber auch schon einige bemerkenswerte Ansätze zu monumentaler Gestaltung in Karl Hucks „Erwachen“ und Egger-Lienz’ „Der Totentanz von anno 9“ gezeitigt. Das erstere Bild ist ohne weiteres für jeden Beschauer verständlich. Dargestellt sind mächtige Adler in der Morgendämmerung; die dunklen Körper heben sich als Silhouetten von der blauen Luft und den von den ersten Strahlen der Sonne beleuchteten Berggipfeln ab. Das Bild ist als Komposition ein Werk von vollkommener Einheit und Geschlossenheit. Obwohl jeder einzelne Vogel ganz individuell gestaltet ist, erscheint er doch nur als ein Teil des Ganzen, das den Typus Adler auf das Vollkommenste in monumentaler Form darstellt. Man wünscht solche Bilder al Fresko auf die Wände eines naturhistorischen Museums oder im Kongresssaal eines zoologischen Gartens gemalt.



Rudolf Nissl. Junge lesende Frau im Interieur

Wenn uns diese Schöpfung selbstverständlich erscheint, da alles auf den ersten Blick klar zutage tritt, so bedürfen wir zu dem Bilde „Anno 9“ von Egger-Lienz eines historischen und ästhetischen Kommentars. Auf diesem Bilde sieht man schreitende Figuren in einer bergigen Landschaft. Mit ganz einfachen Mitteln ist die Umgebung gekennzeichnet. Die Landschaft ist nur in allgemeinen typischen Zügen angedeutet. Das Interesse des Beschauers wird dadurch im stärksten Masse auf die Figuren konzentriert. Es sind Bauerngestalten, die mit Äxten, Beilen, Streitkolben, Büchsen bewaffnet sind. Sie ziehen in den männermordenden Krieg. Voran schreitet der Tod, der als Gerippe abgebildet ist. Die Tracht der Männer, die Andeutungen in der landschaftlichen Umgebung sagen uns, es ist ein Volk, das in den Bergen wohnt und das auszieht, um seine Heimat zu verteidigen. Der Gedanke an die Tiroler Befreiungskämpfe liegt nahe.

Defregger hat diesen Krieg in der Serie von Andreas Hofer-Bildern im Ferdinandeum zu Innsbruck ausführlich geschildert. Dort ist die ganze Geschichte in Bildern erzählt, ähnlich wie es Geschichtsbilder gibt, die das Jahr 1848 schildern. Neben diesen Bildern, die diese Geschichte darstellen, gibt es bekanntlich auch eine eigene Art von symbolischer Darstellung, die Holzschnitte von Alfred Rethel.



Hermann Groeber. Die Malschüler

Hier tritt nun auch der Tod, eingekleidet in verschiedene Kostüme, bald als Barrikadenführer, bald als Sansculotte oder als Diener auf. Auch in der symbolischen Person sind so die Zeitumstände charakterisiert. Der Tod tritt nie in der nüchternen Weise Holbeins einfach als blosses Skelett auf, sondern er wirkt in unmittelbarer Weise, in das Zeitkostüm eingekleidet, als Symbol. Das ist auch die Absicht von Egger-Lienz, nur ist sie als Einzelerscheinung in einem einzigen Bilde nicht so leicht verständlich, als in einem ganzen Zyklus, in dem die Gestalt des Todes immer wiederkehrt. Man empfindet den Tod als Skelett dargestellt als einen Anachronismus, als eine gewollte Naivität. Betrachten wir aber das Bild als solches, so ist der Eindruck ein nachhaltiger, ernster und grosser. Die bäuerlichen Gestalten sind in allen Spielarten ihres

Temperaments vertreten; die Hände, die Köpfe, der gleichmässige Rhythmus, der in der Bewegung der schweren Bauernglieder zum Ausdruck kommt, das alles ist grossartig charakterisiert. Die Malerei an sich hat Stil. Die Liniensprache der Zeichnung ist einfach und markig, die Form ist zu fast plastischem Ausdruck herausgearbeitet und auch die Farbe ist durchaus einheitlich gehalten, dem Wesen der Gesamtstimmung entsprechend. Diese wuchtige, grosszügige malerische Behandlungsweise sprengt allerdings den Rahmen des Staffeleibildes — sie schreit nach Wänden. Egger-Lienz wäre wohl der Mann dazu, eine vaterländische Ehrenhalle, die das Andenken an den Befreiungskrieg von 1809 festhielte, mit Fresko-Gemälden zu schmücken.



Bernhard Buttersack. Letzter Sonnenstrahl

Dann wäre ihm auch die Möglichkeit gegeben, durch einen Bilderzyklus das Jahr 1809 in poetischer und symbolischer Weise zu verherrlichen. Man kann sich gut denken, wie er z. B. einen ganzen Zug solcher Krieger darstellen würde, als Dekoration eines Frieses im tirolischen Pantheon, in dem auch die Helden von 1809, die Besten des alten Bauernadels, gefeiert würden.

Mit ähnlichen Ideen hat sich ja auch Hodler lange Zeit beschäftigt. Seine Landsknechtbilder, die „Schlacht bei Pavia“ und neuestens seine Bilder aus dem Befreiungskriege in der Aula der Universität Jena sind solche Schöpfungen. In diesen Werken ist der „Stil Hodlers“ durchaus verständlich. Die auf das Elementare der Erscheinung vereinfachten Silhouetten, Farbflecke an den Wänden, wollen nichts anderes als Flächendekorationen sein; ähnlich wie dies ja auch schon die alten deutschen Meister gemacht haben, von denen Hodler gelernt hat. Derbe Konturen und ausgesprochen



Hans Larwin. Heurigen-Terzett

starke Farben zeigen auch die alten Bauernmalereien auf Kasten und Truhen. Auch hier herrscht dasselbe Streben nach starker dekorativer Wirkung vor. Hodler strebt nach Ornamentalität in Farbe und Form. Er ist das Gegenstück zu Metzner in der Malerei. Er sucht nach einem Stil und gelangt zu einer Manier. Das Bild auf der heurigen Ausstellung „Heilige Stunde“ zeigt dies klar. Die Komposition beruht auf einem erklügelten Schema. Die Figuren sind so angeordnet, dass je zwei, die nebeneinandersitzen, in ihrer Haltung und in ihren Gesten Gegensätze ausdrücken. Es ist eine rhythmische Reihung von Figuren mit berechneten Gegensätzen in den Bewegungen. Man könnte dasselbe Experiment in Wirklichkeit ausführen auf einer Bank mit einer Reihe von Leuten, die nach der Melodie „Denn so wie du“ schaukeln. Das „Denn so wie du“ bedeutet auf dem Hodlerischen Bilde soviel als „Heilige Stunde“. Wir bewegen uns in einer Welt von Gegensätzen — eng beieinander wohnen die Gedanken, aber hart im Raume stossen sich die Sachen, darum steht auf der Seite der Hodlerischen Bilder — Notausgang. Hodler ist in Not. Er sucht einen grossen Stil, er will ihn bewusst herbeiführen mit berechneten Mitteln, die aber für grosse Wirkungen nicht ausreichend sind. Sein Bild „Heilige Stunde“ wirkt wie ein in Holzschnitt ausgeführter Bilderbogen in derber Kolorierung. Seine Landsleute, die Schweizer, treten vielfach in seine Fusstapfen.



Max von Poosch. Weihnachtsmorgen

Neben dem ausgesprochenen Streben nach „Stil“ und „Komposition“ herrscht der radikalste Naturalismus in Gestalt von farbigen Impressionen, die nichts weiter als Augenblicksbilder und auf die Leinwand reproduzierte Momenteindrücke darstellen. In dieser Hinsicht sind ein paar Schneelandschaften geradezu kindlich naiv



John Quincy Adams

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Künstler und seine Familie





Albert von Keller — Phot. F. Hanfstaengl, München

Kreuzigung



gemalt. Wie die Schweizer Maler in die Farbe gehen, ist allerdings verblüffend; sie tunken ihre Pinsel gehörig in den Topf und nehmen, wo der Pinsel nicht ausreicht, noch die Spachtel zu Hilfe, so dass manche Bilder wie gemauert aussehen. Es gelingt ihnen aber, das unmittelbar starke Leuchten der Sonne, die farbige Helligkeit des Schnees überzeugend darzustellen. Sie stehen in einer gewissen Naturnähe, es ist Kraft in den Bildern, wenn sie auch oft den Mangel an malerischer Kultur empfindlich vermissen lassen.



Albert Ritzberger. Judith

Aber gerade die Liebe zur Natur führt sie oft zu äusserst feinen Wahrnehmungen. So brutal auch die Technik erscheinen mag, in der Behandlung der Gegenstände offenbart sich viel feines natürliches Empfinden. In vielen Bildern kehrt das Motiv der Mutterliebe wieder: einmal ist die Mutter dargestellt mit dem Säugling an der Brust im sonnigen Garten, ein andermal ist die Mutter von ihren Kindern umgeben, dann sieht man die Mutter an der Wiege ihres Jüngsten. Und mit welcher Innigkeit und mit welcher Liebe schildern die Maler die Freuden der Mutterschaft. Es sind sehr viele menschlich schöne Züge in solchen Bildern festgehalten, und man betrachtet sie immer wieder gern. Es handelt sich bei vielen von diesen Schweizer Malern nicht nur um das Malen allein. Sie wollen nicht nur die optischen Sensationen und Erlebnisse des Auges darstellen, nicht nur Bilder malen, die eine Addition von Farbflecken sind, sondern sie wollen

darin innig geschaute Natur fühlen lassen. Das ist ein sehr sympathischer Zug bei diesen Schweizer Malern. Sie sind scharfe Beobachter und genaue Kenner des Volkslebens. Da ist z. B. ein Bild von Ernst Würtenberger, „Der Kuhhandel“, das eine ganze Geschichte erzählt und eine im besten Sinne künstlerische Leistung ist. Der malerische Aufbau des Bildes bringt die Erzählung in Fluss. Den Vordergrund nimmt eine schöne gelbbraune Kuh ein und das Mädchen, das sie führt. Prächtig ist das sammetweiche Fell des Tieres dargestellt und vorzüglich charakterisiert das Mädchen. Hinter dem Rücken der Kuh wird der Kleinbauer im blauen Fuhrmannshemd sichtbar, der mit nachdenklichem Gesichte dasteht, und der Händler, der mit deutlicher Geberde seine Meinung und den Preis kundgibt, zwischen beiden steht ein pfiffiger Alter, der den Bauern zum Kauf ermuntert und hinter dem Händler sieht man noch zwei weitere Gesichter, welche den Handel beobachten, in der dritten Linie stehen noch weitere Tiere und Bauern und darüber hinaus zeigt sich dann ein Stück Landschaft. Im knappen Raume ist das alles im Bilde zusammengepresst; es erzählt soviel als eine Geschichte von Jeremias Gotthelf.



Vlastimil Hofmann. Die Teufel

Einen ausgesprochen lokalen Charakter haben auch die Bilder der russischen Abteilung. Wir haben schon erwähnt, dass sich verschiedene Schöpfungen darin durch hervorragende malerische Qualitäten auszeichnen. Nur noch ein Beispiel. Da ist ein Bild, das wie kein anderes den russischen Winter darstellt. Man denke sich eine lange Dorfstrasse, ein Holzhaus am andern und alles mit Schnee bedeckt. Fusshoch liegt der Schnee auf der Strasse, fusshoch auf den Häusern. Man fühlt den Schnee. Das Stoffliche wird durch das Auge so stark empfunden, als

würde man den Schnee mit der Hand betasten. Doch das allein macht nicht den Wert und die hohen künstlerischen Qualitäten des Bildes aus. Das, was das Auge immer wieder auf das Bild hinlenkt, ist das Leuchten und Strahlen der Farben, die ungemein starke intensive Helligkeit, welche von der blendenden Schneedecke und der von Licht durchsättigten Atmosphäre auszustrahlen scheint. Die Luft ist wie mit Goldstaub erfüllt. Ein sanftes süsses Rot überhaucht alle Gegenstände und verleiht ihnen für das Auge eine köstliche Süssigkeit. Wie Schlagsahne und Erdbeeren den Gaumen anmuten, so köstlich mutet das Bild dieses russischen Winterabends das Auge an. Es gibt auch noch andere, weniger süsse und einschmeichelnde Bilder vom russischen Winter — Bilder, welche uns die tiefe Melancholie einsamer Hügel und Halden, Flusstäler und Ebenen fühlen lassen. Graue, braune, violette Töne oder schwärzliche, bläuliche Tinten mischen sich mit dem Weiss des Schnees oder mit weisslich schimmerndem Eis zusammen. In diese winterliche Landschaft dringt in Städten und Dörfern oft ein heller lustiger Ton. Zu manchen Zeiten sind die Strassen belebt mit kostümierten Menschen in närrischer Tracht und Alt-Moskau zeigt ein von bunten Masken belebtes Bild. Eine andere Darstellung zeigt das Volk auf dem Markte. Und wiederum berühren sich hier die stärksten Kontraste. Gegenüber diesem Leben und Treiben ersteht ein grosses ernstes Bild „Das heilige Russland“. Da ist dasselbe Volk von seiner ernsten Seite geschildert, da ist der tiefreligiöse Zug im Herzen dieses Volkes bloss gelegt, da ist Christus, der Herr der Kirche, geschildert, nicht der Herr Jesus im sozialen Christentum Leo Tolstois.



Karl Albrecht. Interieur

Vom russischen Staat und seinen ruhmreichen Herrschern der Vergangenheit erfahren wir in den Bildern von Kardowsky. Er schildert, als wenn er selbst Augenzeuge gewesen wäre.



Ferdinand Dorsch. Lampionfest

eine Sitzung des Senats zur Zeit Peters des Grossen oder die Kaiserin Anna und ihren Hofstaat.

Was uns aber vor allem interessiert, das ist doch der Mensch, der Russe der Gegenwart. Wir schauen mit Anteilnahme in das Atelier eines russischen Malers. Vor der Staffelei steht eine Schar Kinder und betrachtet neugierig ein Bild. Es sind lauter Typen russischer Dorfkinder. Ein andermal sehen wir in eine Stube. Die Mutter hat sich im Schmerze über den Tisch gebeugt und das Kind schmiegt sich ängstlich an sie. Es ist ein eigener Menschenschlag, diese Russen, besonders in den kultivierten Kreisen. Das Bildnis eines Mädchens mit feinem, zartem, blassem Teint und grossen dunklen Augen, die träumerisch in die Ferne sehen, illustriert trefflich diesen Typus.

Die Schweden sind wie die Russen vorzügliche Landschaftsmaler. Auch ihnen ist eine grosse Frische und Ursprünglichkeit der Naturbeobachtung eigen. Ihr eigentliches malerisches Stoffgebiet sind: Schnee, Luft und Wasser.

In der Behandlung des Schnees neigen die schwedischen Maler zu einer mehr dekorativen, als rationell-naturalistischen Darstellung. Die Anschauungsweise von Fjaestad ist sicher etwas vom Japanismus beeinflusst worden. Denn manche seiner Bilder sind, vielleicht mit allzu deutlicher Absicht, für Flächenwirkung komponiert. Fjaestad hat einen ganzen Zyklus solcher Schneebilder gemalt: einen „verschneiten Wald", der wie ein Märchen anmutet, „Schneegestöber im Walde", „Schnee in der Sonne", „Rauhreif in der Mittagsonne", „Rauhreif in der Frühsonne". Sie enthüllen uns eine Fülle malerischer Schönheiten. Der malerische Stimmungsgehalt dieser Schneebilder ist wieder ganz anderer Art, als der der russischen Winterlandschaften. Als dekorativer Schmuck zwischen weisse Täfelung im Zimmer aufgestellt müssten solche Gemälde trefflich wirken.

Neben Fjaestad, der nicht müde wird, den Schnee zu preisen und ihn zu verherrlichen, stehen andere Maler, welche der Schönheit des Wassers nachgehen. Das Meer zur Flutzeit und zur Ebbe, das ruhige und das bewegte Meer ist ihr Beobachtungsfeld, aber auch die heimischen Flüsse und Seen bieten alles das, was ein Malerauge reizt und entzückt. Das Wasser ist unerschöpflich in der Mannigfaltigkeit seiner Bildungen. Keinen Augenblick ist es dasselbe, fort-

während verändert sich das Aussehen und fortwährend wechselt es seine Farben. Die proteische Natur des Wassers kommt gerade in den Schöpfungen der schwedischen Maler Fjaestad, Kallstenius, Johansson vorzüglich zur Geltung. Neben der Beobachtung des Wassers obliegen diese Maler vorzüglich der Beobachtung der Luft. Wie die Jäger pürschen sie im Freien umher, und wie die Jäger, Hirten, Bauern wissen sie die Natur zu deuten, freilich nicht wie diese in einem bloss materiellen Sinne. Der Maler, der die Bewegungen der Atmosphäre beobachtet, findet darin nicht weniger interessante Dinge, als im oder am Wasser. Der Zug des Windes bringt die mannigfachsten Wolkenbildungen zustande; gewisse Wolkenbildungen und Färbungen treten nur zu gewissen Jahres- und Tageszeiten auf. Die starken intensiven Färbungen der Atmosphäre, wie sie sich am Abend am schwedischen Himmel zeigen, wird man in Gegenden der mittleren gemässigten Zone kaum wahrnehmen. Es gibt in Schweden wundervolle Licht- und Farbstimmungen mit Tinten in so leuchtender Schönheit wie Anilinfarben. Die Maler, welche solche Wirkungen zu erreichen suchen, erreichen sie durch geschickte Kontrastierungen, Gegen-



Wilhelm Claudius. Böhmische Dorfmusikanten

überstellungen von Hell und Dunkel, wie sie Svedlund in seinem Bilde „Der Weingarten auf dem Berge“ angewandt hat. Mit Hilfe der Temperafarbe erreicht er eine bei Ölbildern sonst ungewöhnliche Leuchtkraft.

Unter den Schweden gibt es malerische Talente ersten Ranges. Anders Zorn hat einen Akt ausgestellt, der ein Stück Natur darstellt, gesehen durch ein eminent malerisch gebildetes Auge.



Arnold Marc Gorter. Winternacht

Etwas spezifisch Schwedisches und etwas speziell Künstlerisches enthält die schwedische Ausstellung in der Kollektion von Karl Larsson. In etwa 30 Aquarellen schildert er sein Haus, sein Heim und seine Familie und gibt damit unmittelbarer und freimütiger, als in jedem anderen Stoffe, sein eigenes künstlerisches Empfinden, Leben und Streben wieder. Seine Bilder enthalten in der Tat das Leben eines Künstlers, gelebt in einer gleichgestimmten Umgebung. Wir sehen in eine Anzahl Räume, in denen gewohnt, geschlafen, gearbeitet und gespielt wird. Man sieht den Maler bei seiner Tätigkeit, die Frau im Hause, die Kinder beim Spiel und beim Unterricht. Die Menschen erscheinen nicht bloss als malerische Staffagen im Raume, sondern als

zugehörig zum Hause. Das Haus ist ihren Lebensgewohnheiten, ihren Bedürfnissen und Sitten angepasst, und ihre freie, sonnige, künstlerische Lebensanschauung hat sozusagen auf das Haus abgefärbt; sie äussert sich an jedem Ding, gibt jedem Stuhl, Tisch, Kasten, Schrank und jeder Bank eine eigene Form und verleiht ihnen den Schmuck von Farben, der mit den Blumen im Zimmer, mit den Gewächsen der Umgebung übereinstimmt. Ein Stück künstlerisch ästhetischer Weltanschauung hat sich praktisch wirksam erwiesen und eine hohe Kultur im Hause erzeugt,



Nicolaas Bastert. Herbst

die gleichweit entfernt ist von einseitiger Geschmacksrichtung wie von utriertem Ästhetentum, sondern die auf gesunden natürlichen Voraussetzungen beruht. Man gewinnt den Eindruck, als wäre hier eine alte bodenständige Kultur mit nordisch aristokratischem Einschlag zu Hause.

Geographisch betrachtet liegt Dänemark nahe an Schweden, aber in ihrer Kunst berühren sich die Grenzen der beiden Länder nicht viel. In der dänischen Malerei auf der heurigen Internationalen Ausstellung herrscht Gartenlaubestimmung. Man sieht fast nur Bilder aus dem Familienleben, Mütter und Kinder in freundlich und gemütlich anheimelnden Stuben, ein altes Paar beim Lampenlicht, Leute vor ihren Häuschen und im Garten. Und immer sind diese Leute dieselben. Menschen, die ein wenig melancholisch in die Welt schauen und ein biederes, beschauliches Dasein verleben. Die Natur selbst stimmt kontemplativ, sie macht die Menschen weich und stimmungsselig.

Mit Vorliebe schildern die Dänen Stimmungen: am liebsten die Zeit der Dämmerung und die Übergänge vom Abend zur Nacht. Sie zeigen auch eine ausgesprochene Vorliebe für die Darstellung von Interieurs. Sie lassen uns in Räume blicken, welche noch in ihrem Äussern an vergangene Zeiten erinnern — und längst entschwundene Schatten steigen mit den Erinnerungen



Karel Klinkenberg. Die alte Gracht in Utrecht

herauf. Was uns in solchen Interieurs ergreift und festbannt, ist etwas, was man vielleicht die Psychologie des Raumes nennen könnte. In diese Räume passen auch vorzüglich die stillen, ruhigen Menschen.

Den dänischen Malern und ihrem Stoffkreise stehen die Holländer am nächsten, künstlerisch stehen sie unvergleichlich höher. Man hat die holländische Malerei vielleicht oft zu sehr vom technischen Standpunkt aus angesehen und den ungeheuren Fleiss und die Fruchtbarkeit der holländischen Maler zu einseitig betont. Die holländische Kunst schien vielen nur eine tüchtige Kuh. Sie ist durch und durch gesund und steht auf guten Füssen, auf einer alten Tradition und



Nicolaas van der Waay

Sonntagnachmittag



Karl Saltzmann

Sommertag auf See



in unmittelbarer Nähe der Natur. Während die moderne Malerei anderwärts noch in den Kinderschuhen ging, entwickelte sich hier eine hohe malerische Kultur. Man kann zwar die modernen Holländer nicht mit den alten messen, aber in einem Punkte sind sie sich ähnlich, nämlich in dem natürlichen Empfinden für das Selbstverständliche in der Malerei. Ein technisch Ungeschulter ist unmöglich. Die Genies sind zwar selten, wie überall, aber selbst mittelmässige Leistungen werden



Albert Roelofs. Fest im Atelier

durch den Geist der Sachlichkeit geadelt. Eine vornehme Sachlichkeit beherrscht alles und prägt jedem Werke seinen künstlerischen Stempel auf. Es sind immer die alten guten Namen, welche in Holland gewissermassen die Tradition repräsentieren: der feine de Haas, Neuhuys, Mastenbroek, Blommers, Maris usw.

Neben den Holländern stehen die Belgier. Auch sie bewahren ihren alten guten Ruf als Maler. Von der belgischen Schule gingen Mitte des vorigen Jahrhunderts die ersten Anregungen zu einer das Stoffliche charakterisierenden Malerei aus. Auch heute zeigen die Belgier ihre besondere Kunst darin, wie sie die rein malerische Erscheinung der Dinge wiedergeben. Die belgische Kunst hat etwas Bodenständiges und Erdhaftes, sie verherrlicht am liebsten die Schönheit des animalischen Lebens, das blühende Fleisch gesunder üppiger Frauen, das Meer in

seiner elementaren Erscheinung und die Landschaft in ihrem satten Sommergrün und ihrer schweren, dunklen, fruchtbaren Ackererde.



Therese van Duyl-Schwartze. Der Brief

Das Bodenständige in der Kunst tritt uns aber nirgends so deutlich entgegen, als in der spanischen Malerei. Man fühlt es beim ersten Blick im Saale der Spanier in ihren Bildern. Es ist nicht allein die berauschende Farbenfreude, das Kolorit der feurigen, tiefen und gesättigten Farben, sondern es ist auch etwas spezifisch Spanisches in der Schilderung dieser Welt, in der Charakteristik des Gegenständlichen, Kirchenluft und Schenkenduft, Weihrauchstimmung und Korsofahrten, moderne Eleganz und bunter Flitter, protzenhafter Reichtum und nüchterne Armut. Im Ausdruck der Gesichter wechseln ebenso überraschend Blasiertheit, Raffinement, mystische Verzücktheit und träger Stumpfsinn. Man glaubt in eine Zauberlaterne zu sehen, so bunt, so mannigfaltig, so verblüffend und überraschend sind diese spanischen Bilder. Und der Inhalt der einzelnen Gemälde: Zubiaurre malte eine bäurische Familie beim Mittagsmahl. In einem nüchternen Raume sitzen der alte Bauer mit einem Kruge Wein, die alte Bäuerin mit dem Laib Brot. Dann ist noch vorhanden ein aufrecht stehender Bauer und eine junge Bäuerin. Wäre die letztere ganz ausgeschaltet geblieben, wären nur die drei ersten Personen und der Raum dargestellt worden, das Bild dürfte den Anspruch auf das Prädikat „klassisch“ erheben.



Ulisse Caputo. Nachtcafé

Der Raum ist fühlbar dargestellt, und in einem grünlich-weisslichen Gesamtton gehalten, der Fussboden weist ein lichtes Braun auf, die Personen sind teils dunkelblau, teils schwarz gekleidet und die Bäuerin trägt einen zitronenfarbigen Rock. Wie diese wenigen Farben zu einer Harmonie vereinigt sind, verrät die Meisterhand. Unübertrefflich ist der Raum und die Charakteristik der Menschen darin wiedergegeben.



H. J. Haverman. Aufopferung

Wenn die Kulturgeschichte von Spanien zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur dieses eine Bild bewahren würde, so würde eine spätere Zeit genug wissen von dem Leben der Bauern in Spanien um 1909. Die spanische Malerei gewährt aber noch mehr solche Einblicke. Sie zeigt in einem anderen Bilde das spanische Herz, und zwar das Herz der spanischen Bäuerin, über das die Kirche wacht. Welche Glut und Inbrunst, Andacht und Furcht, Vertrauen, Hoffnung und Reue, aber auch welche stumpfe Gleichgültigkeit und Schläfrigkeit leuchtet aus den dunklen Augen der Bäuerinnen, die in ihrem Sonntagsstaat

Michael Nesteroff. Das heilige Russland

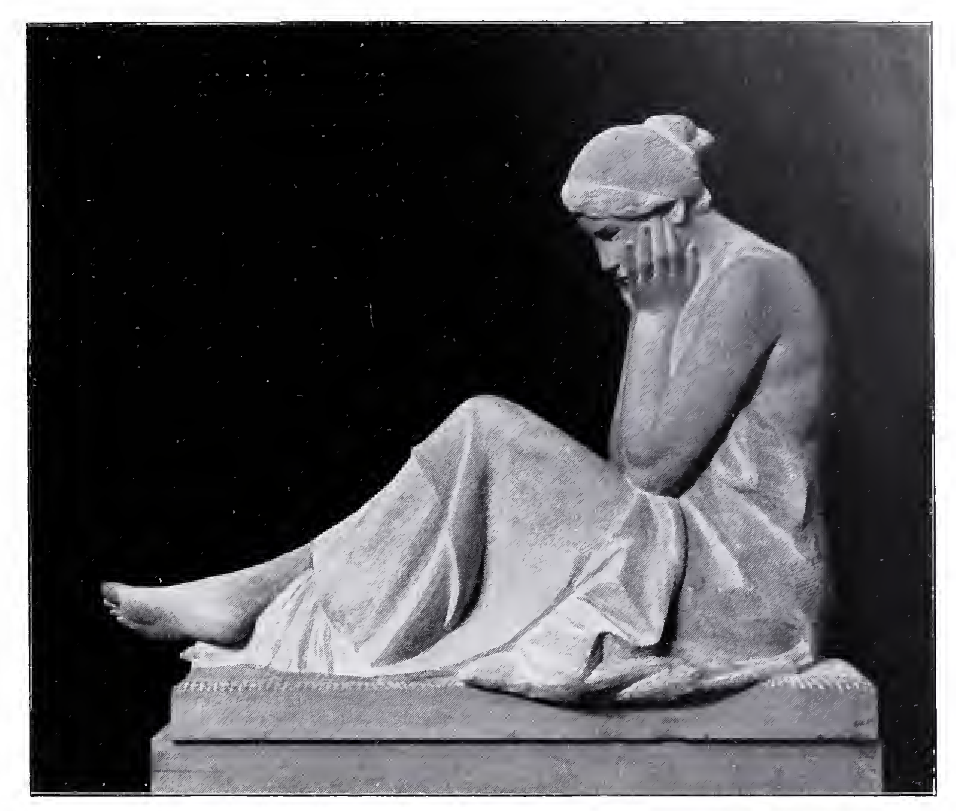
in der Kirche versammelt sind. Mit klaren, unbefangenen Augen hat der Maler in diese Gesichter gesehen und darin gelesen, und ebenso unbefangen gibt er wieder, was er geschaut hat. Er färbt nicht und verschleiert nichts, er gibt den Tatbestand, aber doch nicht wie einen trockenen Polizeibericht, sondern mit der ganzen Fülle malerischer Schön-



Henri Thomas. Damen in der Bar

heiten wieder, welche diese vom Kerzenlichte warm erleuchteten, bronzefarbenen Gesichter ausstrahlen.

In einem anderen Bilde lernen wir einen Teil der guten bürgerlichen Gesellschaft kennen. Der Maler des Bildes, Mezquita Lopez, hat seine Freunde ins Atelier gebeten, und als er sie alle beisammen hatte, hat er sie zu einer Gruppe vereinigt und dann im Bilde festgehalten. Das malerische Arrangement ist das Gegenteil der bekannten photographischen Gruppenbilder, denen man immer das „bitte nun recht freundlich" ansieht und jeder Teilnehmer sein Gesicht zu einem freundlichen Grinsen verzieht.



Henryk Glicenstein. Einsame



Ferdinand von Miller. Christus
(Für die St. Annakirche in München)

Was sonst noch alles der spanische Saal enthält, sind Bilder, die schliesslich auch in einem anderen Lande entstanden sein könnten. Es gibt eine gemeinsame Linie, die durch die ganze Internationale geht: das ist die Linie des Indifferenten. Indifferente Kunstwerke gibt es zwar eigentlich nicht. Wir verstehen aber darunter solche, welche den Beschauer ganz gleichgültig lassen; es sind eigentlich, deutlich ausgedrückt, Bilder für indifferente Beschauer; solche gibt es bekanntlich auf allen Ausstellungen genug. Länder, die wegen ihrer Sehenswürdigkeiten viel bereist werden, erzeugen solche Kunst massenhaft, denn die Kunst ist dort mehr oder weniger Fremdenindustrie — Saisongeschäft. Italien leidet entsetzlich unter diesem Zustand. Es gibt dort immer nur einige ganz ernst-



Josef Flossmann. Trauernde Muse

hafte Künstler, die wie Segantini das Kosmische in der Natur oder in der Geschichte darstellen. Die übrigen malen, was gerade gefällt, hübsche Mädchen, süssliche Landschaften, Mondscheinnächte und alte Kirchen mit dem Ausdruck einer Romantik, die wie stehengebliebene Milch allmählich sauer geworden ist.

Frankreich tritt auf der Internationalen nicht gerade repräsentativ auf. Viele von den vornehmen französischen Malern sind gar nicht erschienen oder sie paradieren in ihren in Paris schon längst abgelegten Kleidern. Die französische Malerei macht einen etwas müden, melancholischen Eindruck. Sie bedarf der Ruhe wie ein Ackerfeld, das nun seit einem Jahrhundert fort und fort seine Fruchtbarkeit erwiesen hat. Der Boden ist jetzt erschöpft, er kann keine neuen Kräfte mehr geben. Die Alten sind bis zur Dekadenz verfeinert. Mit dem Vorhandensein des blossen Geschmackes erzeugt man keine neuen Evolutionen in der Kunst. Frankreich bedarf der Ruhe und der Sammlung.

Vielleicht geht in der Welt der Kunst das Licht einmal von der anderen Seite von Osten her auf. Ursprünglich kam ja alles von dort her. Von Osten kommen nun vielleicht auch die neuen Anregungen. Japan hat ja schon vieles gegeben. Russland hat noch ungeweckte Kräfte und ungezählte Schätze genug. Junge Völker, die erst in die Kultur eintreten, haben noch eine Fülle von Möglichkeiten vor sich, besonders wenn sie, was erlernbar ist, von alten Kulturvölkern übernehmen. Lernen aber können noch



Hermann Hahn. Reiterstudie



Franz von Defregger

Rast der Jäger





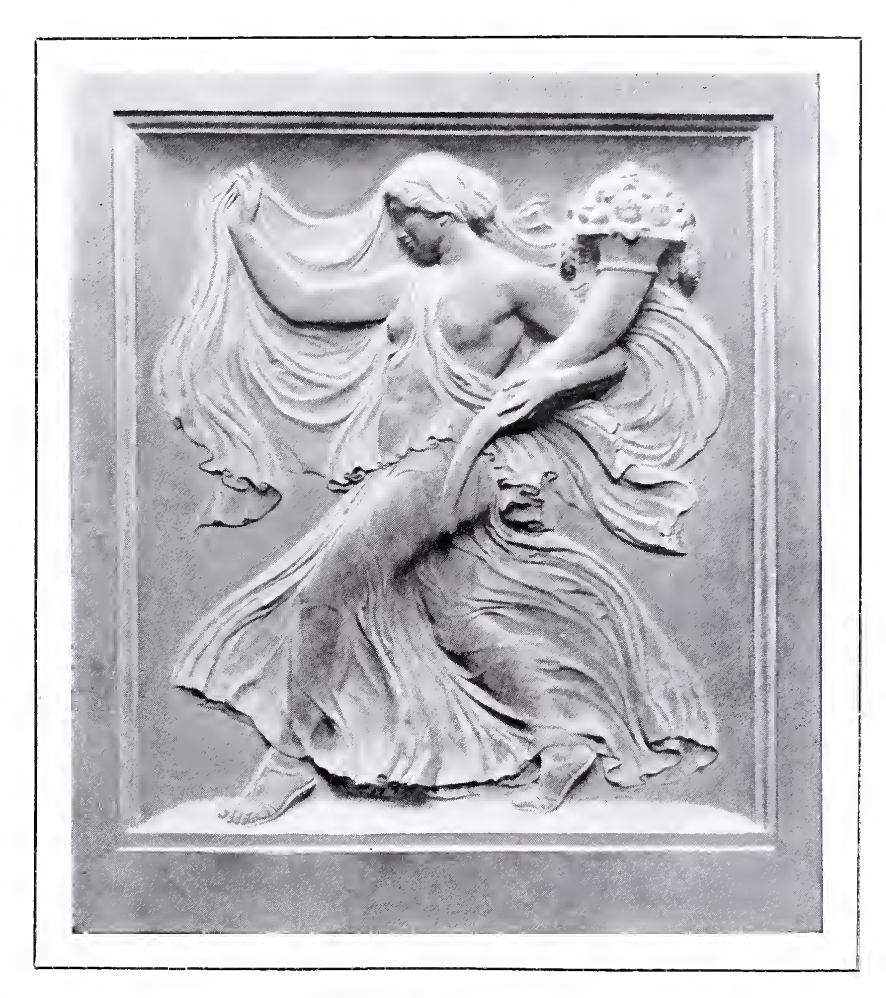
Gonzalo Bilbao y Martinez

Die Schönen von Sevilla



alle von Frankreich. Nordische Kraft und Stärke, französischer Esprit und französische Kultur, würden eine gute Mischung geben.

Wie es um unsere eigene Kunst steht, davon unterrichten uns die Bilder, welche alljährlich im Glaspalast und in der Sezession erscheinen. Bildnismalerei, Landschafts- und Figurenbild bieten immer noch neue Möglichkeiten für die Entfaltung frischer Kräfte, — besonders nach der Seite der dekorativen Ausgestaltung hin. Ganz deutlich zeigt sich dieser Umschwung in der Plastik.



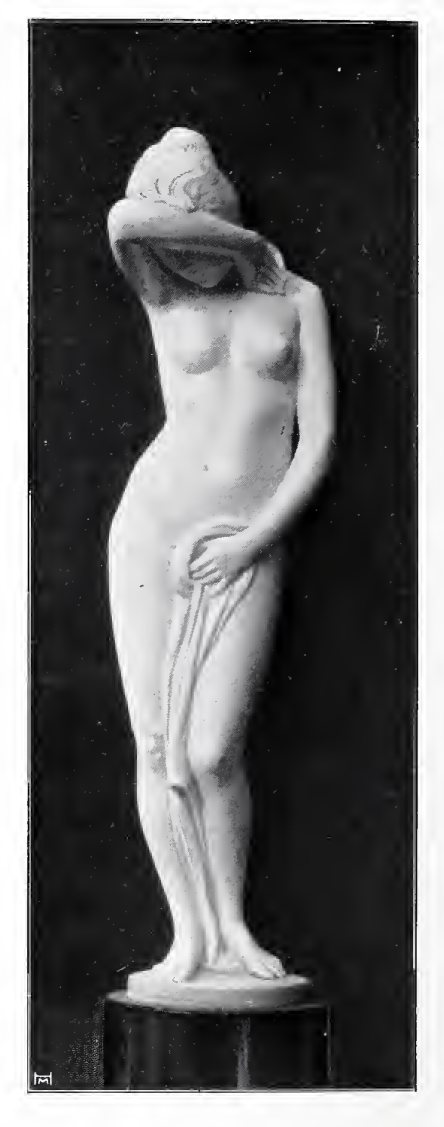
Heinrich Wadere. Fortuna

Die Plastik ist heute angewandte Kunst und man darf sie nicht nach ihrer Produktion für Ausstellungen beurteilen. In der Ausstellung findet man die Plastik, welche eigens für den Geschmack des Publikums hergestellt wird — nicht die Form, sondern das Gegenständliche der Darstellung steht in erster Linie. Daher die immer wiederkehrenden Sujets „Spielende Kinder", „Antike mythologische Szenen", Gruppen historischer Personen im Zeitkostüm, Nymphen, Faune etc. Diese Art Ausstellungsplastik bedarf keiner Anregung und Förderung; will man die plastische Kunst fördern helfen, so unterstütze man die Künstler durch Zuwendung von Aufträgen. Die besten Gelegenheiten sind die Ausführungen von plastischen Bildnissen. Es wäre sehr zu begrüssen, wenn sich im Publikum wieder mehr Interesse und Geschmack fürs plastische Porträt zeigen würde. Ein plastisches Bildnis hat vor dem gemalten manchen Vorzug. Es gibt den geliebten Gegenstand in seiner ganzen Realität wieder, allerdings unter Verzicht auf die Farbe; es zeigt

ihn uns von allen Seiten, in seinen genauen Massen und Verhältnissen mit all seinen individuellen Eigentümlichkeiten im Bau des Schädels und in seiner ganzen formalen Erscheinung. Dann sichert das Material, in dem das plastische Porträt ausgeführt wird, Stein, Bronze, Holz, diesem doch eine gewisse Dauer. Es wäre zu wünschen, dass die schöne Sitte wieder Eingang in unsere Häuser fände, eine Büste von dem Stifter derselben aufzustellen.

Vorzügliche Porträt- und Bildnisbüsten haben Bleeker, Erwin Kurz, Janssen, Georgi und Beermann ausgestellt.

Die Plastik als Schmuck im Hause und im Garten war die vornehmste Zierde des antiken Hauses, das allerdings durch seine Bauart die Aufstellung erleichterte und der Plastik günstigere Wirkungen gewährleistete, als sie in unseren Häusern möglich sind. Trotzdem könnten wir sie bei uns aufnehmen; als Relief am Hause, Brünnchen im Hofe würde sie das Auge erfreuen. In den Gärten könnten wir schöne Statuen aufstellen und sie mittels einer klug angewandten Polychromie beleben.



Karl Kiefer. Unschuld

Von Bildhauer Janssen ist eine Herme ausgestellt, welche mittels geschickter Anwendung von Vergoldung und Mosaik prächtige Wirkungen aufweist. Ein weiteres Arbeitsfeld bietet sich der Plastik auf dem Friedhofe in der Ausführung von Grabmälern. Auch hier weist die Ausstellung einige vorzügliche Beispiele in den von Professor Wadere ausgeführten Grabmälern auf. Von den Brunnen verweisen wir auf die hübschen Zierbrunnen von Professor Georg Barth und Eduard Beyerer.

Hugo Kühnelt. Schmachtende

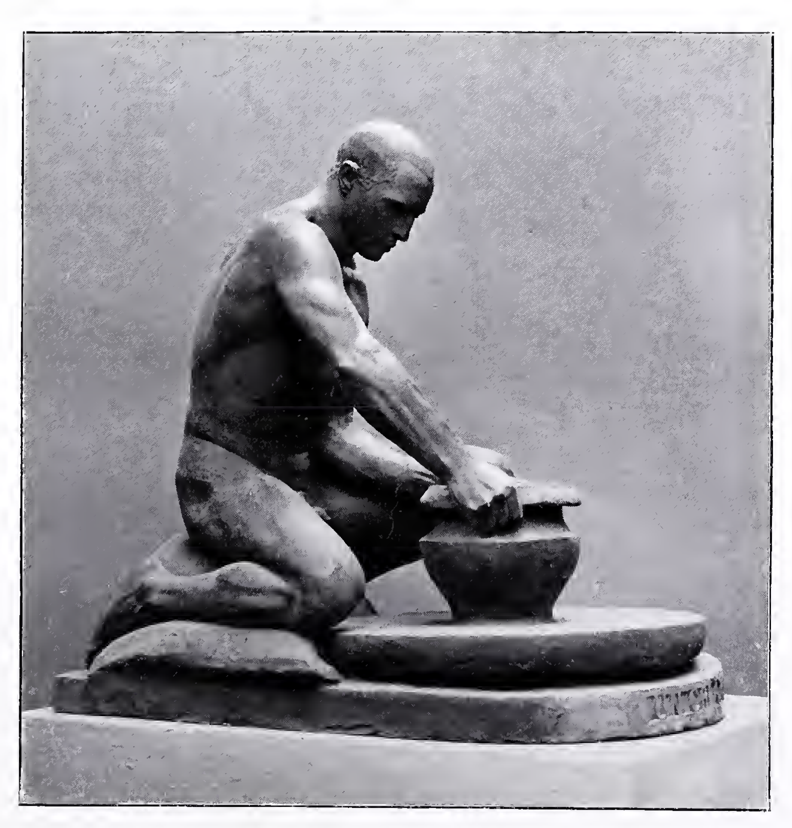
Die gesteigerte Entfaltung künstlerischer Kräfte auf dem Gebiet der Plastik, welche besonders in Deutschland wahrzunehmen ist, äussert sich kräftig in der Herstellung von Medaillen

und Plaketten. Nimmt man eine deutsche Münze in die Hand, sieht man den Tiefstand dieser Kunst, betrachtet man aber die prächtigen Medaillen und Plaketten von Lang (Greifplakette), Schwegerle, Frey, Dasio, so erkennt man den ungeheuren Fortschritt in der Kleinplastik.



Bernhard Bleeker.
Büste des Komponisten P. von Klenau

Von der Kleinplastik zur Grossplastik ist ein weiter Schritt. Aber man bemerkt auch hier dieselben Einflüsse, dieselben treibenden Faktoren, ein an der Natur geschultes, strenges Stilgefühl. Auf dem Wege des Vergleichens gelangt man dazu, das Charakteristische im Ausdruck verschiedener Erscheinungen wahrzunehmen. Dazu bieten die drei Reiterstatuen, der Christus auf schreitendem Pferde von Miller, Myslbecks „Heiliger Wenzel" und Hermann Hahns „Reiterstudie" Anlass, sie zeigen, wie und mit welchen Mitteln hier das Plastische in der Erscheinung der Reiter dargestellt wurde. Der Monumentalplastik gehören an die dekorativen Figuren der Schildhalter vom Hamburger Bismarck-Denkmal und die Arbeiterfiguren vom Krupp-Denkmal in Essen. Ihr Schöpfer, H. Lederer, verfügt über eine völlige Beherrschung der Form und über ein sicheres Bewusstsein plastischer Wirkungen nach der Seite des Dekorativen hin. Man muss sich diese Figuren als Glied eines architektonischen Organismus denken, als Teile eines grossen Denkmals.



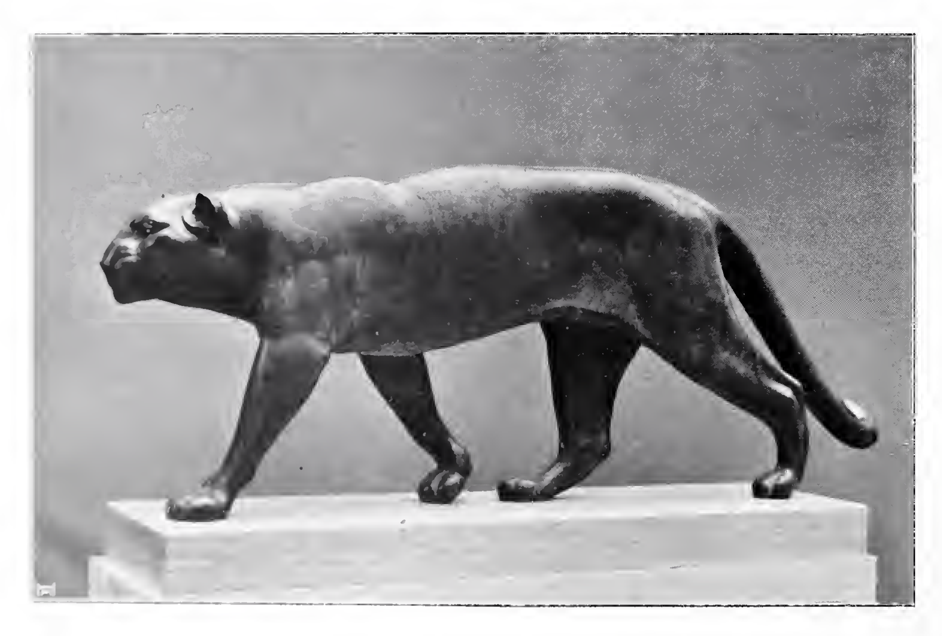
Eleuterio Riccardi. Ein Schöpfer

Auf sich allein gestellt und in sich abgeschlossen in monumentaler Ruhe und Einheit steht Glicensteins „Messias" unter der bunten Gesellschaft da. Das Erz umschliesst eine träumende Seele und verkörpert im „Messias" eine uralte Z[illegible]-

Sehnsucht. Dieser Messias bildet gewissermassen das Gegenstück zu dem „Moses“ des Michelangelo. Im „Moses“ verkörpert sich das eine Ideal eines Führers des Volkes, des Organisators und Gesetzgebers. Im Moses ist tätiges Leben, im Messias passives Leben dargestellt. Die plastische Form als Ausdruck vollkommener Ruhe entspricht ganz dem in sich ruhenden kontemplativen Ausdruck der Figur.

Zum Schlusse sei noch auf die Architektur-Abteilung hingewiesen. Die Architektur an sich ist natürlich noch viel weniger Ausstellungsgegenstand als die Plastik. Der Architekt kann nur die Pläne und höchstens ein kleines Modell seines Baues oder eines Projektes ausstellen. Will man von der Münchener Architektur und Plastik einen Eindruck gewinnen, muss man sie ausserhalb der Ausstellung im Städtebild betrachten.

Alle diese lebendigen Triebkräfte im künstlerischen Leben weisen über die Ausstellung hinaus auf das Leben hin. Nur insoweit die Ausstellung ein Spiegel dieses Lebens ist und zur Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse beiträgt, ist ihr eine lebendige Anteilnahme zugesichert; sie ist gegenstandslos von dem Augenblick an, als die Produktion unmittelbar ihren Weg zu den Konsumenten findet und Liebhaber und Künstler wieder Hand in Hand gehen.



Fritz Behn. Afrikanischer Leopard



Claus Meyer. Wandmalerei im Schloss Burg a. d. Wupper. Entwurf zum Ausmarsch der Freiwilligen

Claus Meyer

VON

BRUNO SCHIPPANG



Claus Meyer. Selbstbildnis

Die Düsseldorfer Malerei ruhte in den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts auf den ehrlich errungenen Lorbeeren aus und zehrte von der grossen Tradition. Stillstand ist aber auch in der Kunst — was so viele hochmögende Herren bei uns durchaus nicht einsehen wollen — Rückschritt. Da sich die Folgen des Beharrens im Althergebrachten schliesslich doch unangenehm bemerkbar machten, ging Jung-Düsseldorf seit etwa zehn Jahren mit verdoppeltem Eifer daran, das Versäumte nachzuholen. Alle möglichen Techniken wurden durchprobiert; die Entwicklungsreihe, zu der man sich in Paris und München Zeit gelassen hatte, sollte hier in aller Fixigkeit durchgemacht werden. Neue Künstlervereinigungen traten auf, die dann auch, wie das so zu gehen pflegt, gleich radikal vorgingen: Historie und Genre wurden verpönt; nicht das was, sondern nur das wie kam noch in Frage, die Farbe siegte entscheidend über die Form, Stimmung und Tonschönheit war der Schlachtruf der Neuerer, die von ihren Ausstellungen die Alten ebenso gründlich entfernt hielten, wie sie selbst abgelehnt wurden, als jene am Ruder

waren. Dabei hob sich nun zwar die Landschaftsmalerei, die ihre Motive mit ermüdender Gleichmässigkeit aus der Eifel und vom Niederrhein holte, auf ein recht ansehnliches Niveau, nahm aber in erschreckendem Masse überhand auf Kosten der Figuren, die, wo sie erschienen, meist zum beiläufigen Bestandteil eines stimmungsvollen Interieurs oder sonst eines Farbenklanges herabsanken. Akte sah man überhaupt nicht mehr, weder weibliche noch männliche. Die Figurenmaler beabsichtigen denn auch, sich dieser ihnen so ungünstigen Entwicklung kräftig entgegenzustemmen; und so wird man wahrscheinlich schon in kurzer Zeit, spätestens wohl im nächsten Jahre, das merkwürdige Schauspiel in Düsseldorf erleben, dass die Figurenmaler unter Ausschluss der Landschafter eine Ausstellung für sich veranstalten. Das grosse Publikum steht den allzuschnell wechselnden Sonderausstellungen ziemlich teilnahmlos gegenüber und hält sich im übrigen an seine Lieblinge, die nicht danach schielen, was und wie östlich und westlich von Düsseldorf gemalt wird, die im Grunde ihres Denkens und Fühlens kerndeutsch sind und in ihren Werken den Landsleuten Wesensverwandtes bieten. Aus dieser kleinen aber könnensstarken Schar, die auf der guten alten Düsseldorfer Tradition logisch und konsequent weitergebaut hat, ragen zwei Künstler hervor: was Eduard von Gebhardt für die kirchliche Kunst bedeutet, leistet Claus Meyer für die profane.



Claus Meyer. Aus einer belgischen Stadt

Claus Meyer wurde geboren zu Linden bei Hannover am 20. November 1856 als Sohn eines kunstliebenden Bierbrauers, der selber lange Zeit in München gelebt hatte und dem frühzeitig sich zeigenden Talente seines Sohnes keine Hindernisse in den Weg legte. Claus erhielt seine erste Ausbildung bei seinem Landsmann Kreling, ging dann 1875 nach Nürnberg auf die Kunstschule

und wurde dort Schüler von Jäger und Raupp. Hatte auf ihn die ersten künstlerischen Eindrücke nach der malerischen Seite ein Bauwerk gemacht, das Rathaus in Breslau, so war das in noch weit stärkerem Masse der Fall in der wundervollen alten Stadt der Vischer, Dürer, Stoss, Kraft, die ihn zum Studium der Gotik und Renaissance, zumal der ersteren, veranlassten. Leider stand das, was hier gelehrt wurde, in gar keinem Verhältnis zu dem, was zu lernen war. So zog denn der kunstbegeisterte Jüngling auf eigene Faust von früh bis spät mit dem Skizzenbuch durch die



Claus Meyer. Regenwetter

malerischen Winkel und Gassen der Altstadt und eignete sich, die Natur selbst zum Lehrer nehmend, schneller in der Praxis an, was ihm der ungenügende und unsystematische Unterricht auf der Kunstschule nicht zu bieten vermochte. So ist es denn nicht Wunder zu nehmen, dass er im nächsten Jahre bereits Nürnberg verliess, das dem rastlos Vorwärtsdrängenden kaum noch etwas zu sagen hatte; es zog ihn nach München, dessen weitstrahlender Ruhm alle Kunstjünger seit Pilotys Auftreten anzog. Hier besuchte er zunächst die Akademie unter Barth, die aber keinen nachhaltigen Einfluss auf ihn ausübte, machte dann 1877/78 als reitender Artillerist in der Vaterstadt Hannover sein Dienstjahr ab, worauf er in Alexander Wagners Atelier eintrat, um dann wieder ein Jahr für sich zu arbeiten. Während des Studierens auf der Münchner Akademie



Claus Meyer. Studie

erging es ihm, wie den meisten anderen, die später eine ausgesprochene Eigenart bekundeten: künstlerisch befruchtend wirkte weniger der akademische Unterricht, als der Umgang und die Aussprache unter Altersgenossen und Gleichgesinnten. Für unseren Düsseldorfer Künstler kamen hier zunächst in Betracht die späteren Begründer der Sezession: Keller-Reutlingen, Hugo König, Langhammer, Strobentz und P. P. Müller; vor allem aber Löfftz, dessen nachhaltige und fruchtbringende Lehren Claus Meyer noch heute in steter dankbarer Erinnerung bewahrt. Daneben blieben die Werke des scharfblickenden unbestechlichen Wahrheitsfanatikers Menzel, wie nur natürlich, nicht ohne Einfluss auf den wesensverwandten Norddeutschen. Dazu kamen noch andere Einwirkungen, so zum Beispiel seitens Stauffer-Bern, Thedy und auch der Diez-Schule, was ja nicht Wunder nehmen kann bei einem helläugigen, aufmerksam um sich blickenden Jüngling, der nicht nur „in das eigene Herz blickte, sondern auch sah, wie die anderen es treiben". Er hat das beste Erbteil von Löfftz übernommen, mit dem anvertrauten Pfunde gewuchert und, was die Hauptsache ist, es in seiner Eigenart umgeprägt.

Löfftz hatte ihn immer wieder auf das Studium der alten Niederländer hingewiesen. Infolgedessen besuchte er um 1883 im Verein mit Paul Höcker und dem jüngeren Grafen Kalckreuth die Niederlande selber, wo er die berühmten alten Meister zehn Wochen fleissig studierte und um so tiefere Eindrücke empfing, als das dortige Milieu, dem seiner Heimat in vieler Beziehung ähnlich und nur viel weniger modernisiert ist. Dazu kam die Liebe des



Claus Meyer. Bildnis



Claus Meyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

In der Bibliothek





Claus Meyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Kleinkinderschule



Sammlers, der den ungeheuren Reichtum an schön geschnitzten Schränken und Stühlen, kostbaren Waffen und Gefässen, farbenschweren Stoffen, Kostümen und Glasmalereien, an blinkenden Pokalen und Gläsern auf den holländischen Bildern mit durstiger Begierde in sein Gedächtnis aufsog — gilt doch Claus Meyer als einer der besten Kenner der Kostümkunde. Nun suchte er, weit entfernt von einer verflachenden schablonenhaften Nachahmung, auf dem Wege des



Claus Meyer. Holländisches Genre

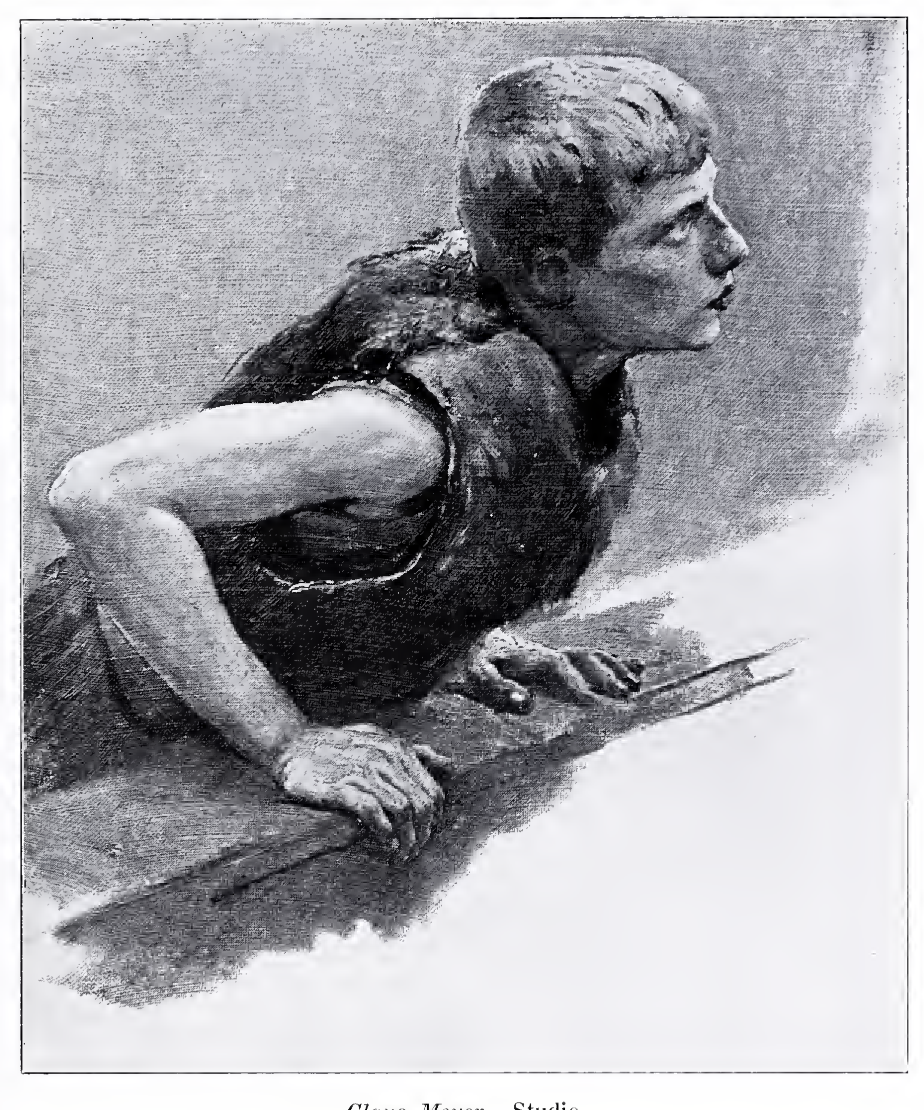
gründlichsten Naturstudiums zu einem ähnlichen Ergebnis zu kommen wie seine Vorbilder, die er aber immer gleichzeitig nach irgend einer Richtung zu übertreffen sucht und denen er gerade dadurch frei und schöpferisch selbständig gegenübertritt. Bereits 1884 entstand als erste Frucht dieser Studien das Bild „Der lesende Klosterschüler", das der zeitgenössischen Kritik zufolge grosses Aufsehen machte ob der Feinheit und koloristischen Harmonie der Ausführung sowie der Lebendigkeit, mit der er sich in eine so weit zurückliegende Epoche zurückzuversetzen wusste. Sein Erstlingsbild, das heisst das erste Bild, das er auf eine Ausstellung schickte, ist es nicht, wie mehrere Kunstschriftsteller behaupten, sondern das im Jahre 1881 entstandene „Im Quartier", wo drei moderne Artilleristen in Stalljacken in der Küche der kartoffelschälenden, verschämt lächelnden Köchin schneidig die Cour machen. Es ist bereits, wie fast alle späteren Tafelbilder,

in vollendeter Beherrschung der Technik gegen das Licht gemalt und zeichnet sich in den Köpfen und in der Haltung durch frischen Realismus aus. Nach dem erfolgreichen Klosterschüler brachte Claus Meyer eine holländische Familienszene im Geschmack des Metsu, wo der Mann behaglich die Tonpfeife schmaucht und die Frau mit Wäsche-Nähen beschäftigt ist. Nun folgt das berühmte, aus zahlreichen Reproduktionen bekannte Beguinenkloster, das ihm die grosse goldene Medaille einbrachte. Es wies deutlich auf die Meister hin, die der Künstler studiert hatte, Pieter de Hooch, Mieris, Vermeer u. a., denen er in der Sauberkeit der Technik mit Erfolg nacheiferte; aber es zeigt auch bereits den Unterschied von jenen. Das Bild stellt bekanntlich fünf jüngere und ältere Schwestern dar, die am Fenster um einen Tisch herumsitzend, emsig mit Nähen von Weisszeug beschäftigt sind, während die Oberin ein Stück Leinen, das ihr eine Schwester reicht, auf seine Güte untersucht.

Wo die alten Holländer nur ein schönes Bild mit apfelfrischen Gesichtern, mit liebevoller Ausmalung aller Details, Schilderung des Hausgerätes u. s. f. gemalt hätten, gab Claus Meyer die wohltuende kühle Stille des Gemachs, das fernab vom Weltgetriebe einen ruhigen Seelenfrieden gewährleistet; man meint die leisen Stimmen, das Ticken der Uhr, das Knittern der Leinewand zu hören. Und dann diese Physiognomien! Man glaubt jeder einzelnen am Gesicht ablesen zu können, was sie in dieses Asyl geführt hat, wo sie mit der Entsagung zugleich auch inneren Frieden gefunden haben. Das waren keine posierenden Modelle, hier wird weder vor Freude noch vor Schmerz gezappelt, alle grossen Gesten fehlen ebenso wie weichliche Sentimentalität oder mystische Schwärmerei; sondern wir haben hier in überzeugender Naturechtheit das sanfte, aber doch nicht tatenlose Dahindämmern von Frauen, die mit ihrem Schicksal abgeschlossen und mit ihrem Gott Frieden gemacht haben. Diese einfache, wie selbstverständliche Sachlichkeit, die doch nichts weniger denn nüchtern ist, bewahrte der Meister auch in allen späteren Werken. War es die eigenartige malerische Tracht, die den Künstler reizte, oder schlug das kontemplative Leben der arbeitsfrohen Schwestern in der Brust des Menschen eine verwandte Saite an — jedenfalls hat Claus Meyer sie in sein Herz geschlossen.



Claus Meyer Beguine



Claus Meyer Studie

Er kannte sie aus Bild und Beschreibung, noch ehe er die erste Beguine erblickt hatte; und als er sie gesehen hatte, wurde er nicht müde, sie immer wieder zu verherrlichen. Aber nicht nach Art geschäftskluger Maler, die eine Laune des Publikums oder die Konjunktur ausnutzend dasselbe Bild mit geringen Variationen immer aufs neue kopieren, so lange sich Käufer finden und die Mode anhält. Immer wieder fand Claus Meyer einen aparten Beleuchtungseffekt und ein neues reizvolles Interieur mit komplizierten Durchblicken durch einfache oder Doppelfenster auf alte Strassen, Architekturen oder Landschaften; auch tauchen niemals dieselben Gesichter wieder auf; seine Studienmappen sind inhaltsschwer genug, um noch zahlreiche Bilder mit neuen Gestalten zu bevölkern. Eine der reizendsten Szenen ist der Besuch bei den Beguinen mit der Schliesserin an einer altbergischen Theke (Buffet); ferner das Duett zweier jungen Schwestern, während eine alte, mit der Brille auf der fidelen spitzen Nase, am Tafelklavier begleitet und drei andere mit andächtiger Behaglichkeit zuhören. In der unter Leitung einer älteren Beguine stehenden „Klein-Kinderschule" sind allerdings die dreizehn lichtumflossenen Lockenköpfe die Hauptsache, eine Szene, die bei aller Natürlichkeit voll so entzückendem Charme ist, dass man bedauern muss, dass Claus Meyer nicht öfter die Kindlein zu sich kommen liess. Unter den nun folgenden niederdeutschen Sittenschildereien, die ihm die goldenen Medaillen von München und Berlin einbrachten, ist als koloristisches Glanzstück hervorzuheben die „Urkunde": sechs Spiessbürger, die in einer simplen Kneipe um einen kleinen Tisch herumhocken und über den Inhalt eines Schriftstückes brüten. Das Licht ist genial verteilt; es konzentriert sich oben an der gekalkten Wand des Gemaches, flutet über die Dickschädel der Niedersachsen und erlischt in kaum merklichem Übergange an den Beinen, wo es auf dem roten Rock des Vorlesers noch einmal aufglüht. Neu an diesem Bilde war der wie zufällig hinzukommende Humor, der diese kostbaren Philister hier in verklärendem Lichte erscheinen lässt. Dieser ganz leise anspruchs-

lose und unaufdringliche Humor — eine markante Charaktereigenschaft des in seinem ganzen Wesen so stillen und bescheidenen Künstlers — der sich selten zu einer blitzartigen und nie zu einer gesuchten Pointe steigert, ist ihm in den zwanzig Jahren seit Entstehen der „Urkunde“ treu geblieben. Erst vor wenigen Wochen hat er eine erneute köstliche Probe davon ausgestellt in dem Bilde „Die Seeschlacht“. Einer vom Niederrhein hockt auf einem Stuhl vor einem holländischen Seeschlachtgemälde, dessen Original in der Düsseldorfer Akademie hängt. Licht- und Raumproblem, die die erste Anregung zu dem kleinen Kabinettstück boten, sind wie



Claus Meyer. Lustige Gesellen

immer genial gelöst; aber das ist man bei Claus Meyer seit langem gewohnt; was das Bild so reizvoll macht, ist wieder der undefinierbare, greiflich nicht fassbare feine und stille Humor. Ist es der Kontrast zwischen dem reichen Gemach mit dem schimmernden, schachbrettartigen Parkett und dem groben blauen Kerl, oder ist es nur, dass uns hier ungewohntermassen die schnöde Rückseite gezeigt wird? In diese Kategorie gehört auch das von der Dresdner Galerie angekaufte „Böse Zungen“, das später „Drei alte und drei junge Katzen“ umgetauft wurde; das Werk stellt den gemütlichen Klatsch dreier Basen dar, während drei Katzen um die Speisereste herumstreichen. Ferner das Bild „à la mode“: ein junger niederländischer Stutzer, dessen lange und spitze Schnabelschuhe und neue Kopfbedeckung von den Bewohnern der alten Gasse begafft werden; auch das spindeldürre Windspiel hinter ihm scheint sich vor Lachen zu krümmen. Im „Trinker“ ist die Behäbigkeit eines schmerbäuchigen epikuräischen Ratsherrn, der — ein Stück virtuoser Malerei — im kühlen Schatten unter dem hohen Fenster schmaust, mit köstlichem



Claus Meyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

Böse Zungen





Claus Meyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Feinschmecker



Behagen geschildert. Der Beschauer empfindet bei der Betrachtung dieses Kabinettstückes die Freude, die der Maler an dieser Arbeit hatte; sie ist mindestens ebenso gross, wie der Genuss dieses schlemmenden Falstaffs.

Von München wurde der Künstler nach Karlsruhe berufen und von da im Jahre 1896 nach



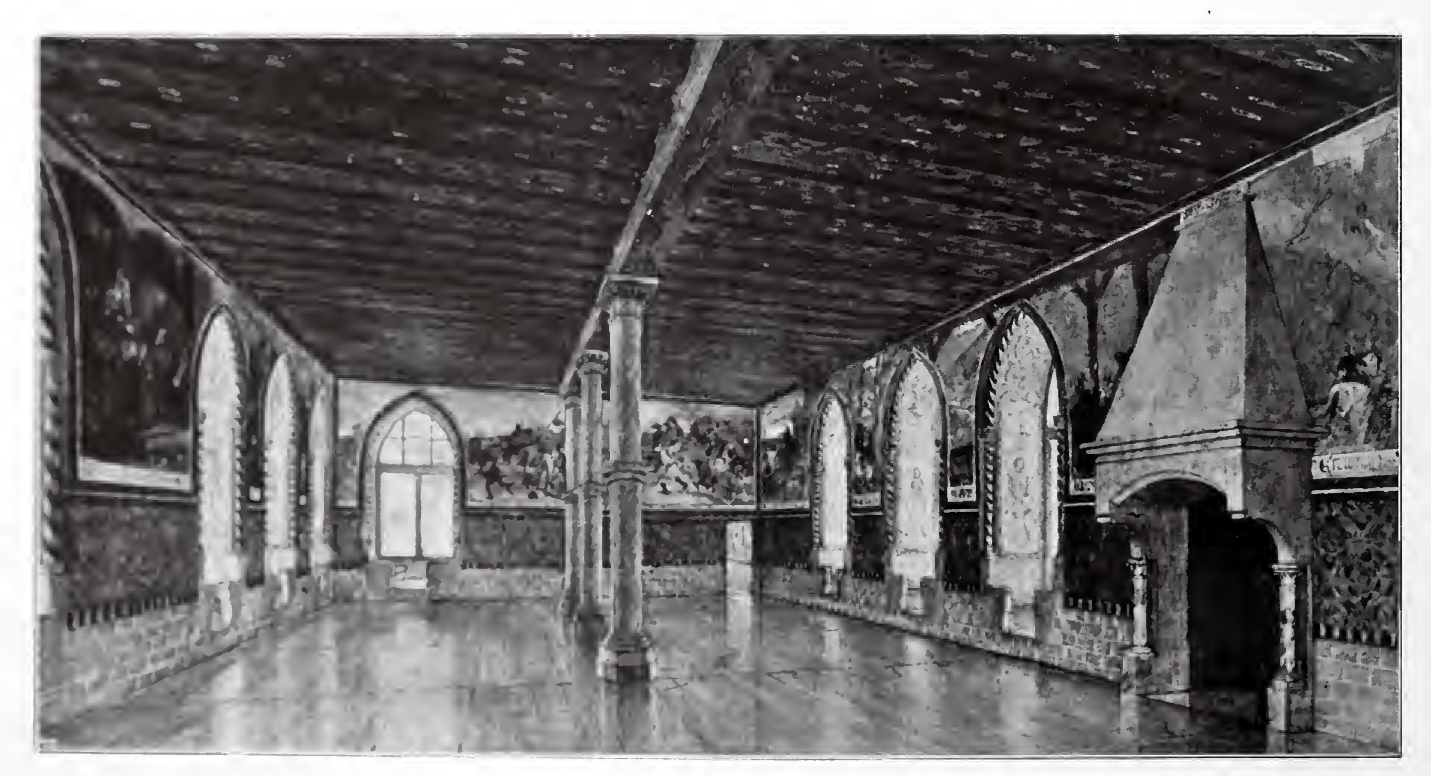
Claus Meyer. Skizze zu „Fürchtet Euch nicht"

Düsseldorf an die Akademie als Nachfolger von Wilhelm Sohn. Als es sich zwei Jahre später darum handelte, nach Wiederherstellung des Schlosses Burg an der Wupper die Wände des Palais mit historischen Bildern zu schmücken, die die tatenreiche Vergangenheit der „Roemrijken Berge" verherrlichen sollten, erhielt Claus Meyer nach siegreichem, vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ausgeschriebenen Wettbewerb den Auftrag, zehn Bilder zu malen. Sie stellen dar: die Erbauung der Burg durch den Grafen Adolph von Berg 1133, Abschied der Kreuzfahrer (hier



Claus Meyer. Wandmalerei im Schloss Burg a. d. Wupper.
Erster Entwurf

ergab sich das gewiss seltene Vorkommnis, dass der Maler das Stück Landschaft, das er von seinem Gerüst aus durch das Fenster sah, direkt auf sein Wandbild übertragen konnte und musste), den Überfall des Erzbischofs Engelbert, der eine Art Bismarck der damaligen Zeit war, im Hohlwege zu Gewelsberg; die Verweigerung der Aufnahme seiner Leiche in die Burg durch Aufziehen der Zugbrücke, die Gefangennahme Siegfrieds von Westerburg, Erzbischofs von Köln, durch Graf Adolph von Burg in der Schlacht bei Worringen am 5. Juni 1288, die Einbringung Siegfrieds auf der Burg, die Befreiung des Herzogs Wilhelm aus dem Gefängnis durch seine Söhne, die Vereinigung der Länder Cleve, Jülich und Berg durch die Verlobung der fünfjährigen Maria von Berg mit dem sechsjährigen Johann von Cleve, die Zerstörung der Burg durch die Schweden 1614 und schliesslich den Auszug der Freiwilligen zur Zeit der Freiheitskriege. Ein weiteres historisches Gemälde schmückt das Rathaus zu Duisburg, das eine Episode aus der Soester Fehde darstellt. Man sieht im Hintergrunde ein Stück der Befestigung von Duisburg, Wall und Turm, davor eine im Bilde diagonal laufende steinerne



Claus Meyer. Rittersaal im Schloss Burg a. d. Wupper



Claus Meyer. Wandmalerei im Schloss Burg a. d. Wupper. Entwurf zur Schlacht bei Worringen

Brücke. Von den Feinden war ein nächtlicher Überfall geplant; aber die Duisburger hatten Wind bekommen und steckten im entscheidenden Augenblicke grosse mit Pech übergossene Strohhaufen, die Vorläufer der heutigen Scheinwerfer an, bei deren Licht der Angriff abgeschlagen wurde. Der wildbewegte, über die Brücke zurückstürzende Heereshaufen ist mit packendem Realismus geschildert, der durch die zuckenden Flammen des düsteren Feuers noch erhöht wird. Die Bilder auf Schloss Burg erfreuen sich beim Volke einer ausserordentlichen Beliebtheit. Wie an der Hand der Eintrittskarten nachzuweisen ist, besuchen jährlich aus Düsseldorf, Elberfeld und dem ganzen bergischen Lande über hunderttausend Personen die Burg. Besondere technische Schwierigkeiten erwuchsen dem Künstler durch die ausserordentlich ungünstige Beleuchtung. Der grosse Saal wird von den Fenstern beider Längswände stark erhellt; und die Bilder, die jetzt nur durch die Faust gegen das Licht, besser nach Einbruch der Dunkelheit bei elektrischen Glühbirnen, genossen werden können, mussten auch bei dieser ungünstigen Belichtung gemalt werden. Andererseits aber regten Unterbrechungen durch Tür- und Fensteröffnungen die Phantasie des Künstlers zu den interessantesten Kompositionen und Raumausnutzungen an. Man kann wohl ohne Übertreibung behaupten, dass nur ein Düsseldorfer, und unter ihnen nur Claus Meyer die gestellte Aufgabe so glänzend lösen konnte. Hier bewährte sich die gute alte Düsseldorfer Tradition: Exaktheit in der Zeichnung



Claus Meyer. Wandmalerei im Schloss Burg a. d. Wupper.
Erster Entwurf

Freude an farbigen historischen Kostümen und die Lust am Fabulieren. Was Claus Meyer aus eigenem hinzutat, war der sprechende Ausdruck der realistischen Köpfe und die geistvolle Behandlung des Atmosphärischen. Bei aller Bewegung wirken diese Bilder ruhig, bei aller Grösse sind sie voll lebendiger Wahrheit, bei allem Ausgehen auf dekorative Wirkung erfüllt von Licht und Luft: der Feinmaler zeigt hier plötzlich eine überraschende Wandtechnik. Seine Krieger sind keine posierenden Modelle, wie in den dressierten Statistenhaufen Pilotys und seiner Nachtreter, sondern voll natürlicher Lebendigkeit und Lebensfähigkeit wie aus dem Leben gegriffen.



Claus Meyer. Studie für eine Adresse

In der erwähnten Kinderverlobung hat der Künstler durch ein sehr geschicktes Arrangement die Klippe des unfreiwillig Komischen glücklich vermieden, die ein solcher Vorgang für den modernen Untertanenverstand hat, indem er die Aufmerksamkeit des Beschauers von den beiden artigen Kindern durch seine Charakterisierungskunst auf den vortragenden Prälaten und die mit knappen Strichen famos gezeichneten Köpfe der Zeugen und Zuhörer abzulenken weiss. Diese Wandgemälde widerlegen besser, als es alle noch so geistreichen Kunsttheorien vermöchten, die Behauptung von der Nichtberechtigung der historischen Malerei. Gewiss kommt es in erster Linie auf das wie, erst in zweiter auf den dargestellten Gegenstand an. Aber gerade diese Wandgemälde bieten eine so treffliche Probe malerischen Könnens der Gegenwart, wohlabgewogener Kompositionen mit knapper



Claus Meyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

Rauchgesellschaft





Claus Meyer

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Bücherkiste



treffsicherer Darstellung von Figuren in allen möglichen Stellungen in glücklichster Verschmelzung mit einer so virtuosen Wiedergabe von Licht und Luft, dass man nur froh darüber sein kann, dass hier der Tonmalerei endlich wieder ein bedeutender Inhalt gegeben wurde. Dazu kommt, dass hier in Nordwestdeutschland der denkbar günstigste Nährboden für historische Gemälde ist. Allenthalben ist das Land der „Roemrijken Berge“ von dem Blut vieler denkwürdiger Fehden getränkt; das Volk ist mit seinen Fürsten, denen es viel zu danken hat, innig verwachsen; die Grafen von Berg werden mit Achtung genannt; das Denkmal des populären Kurfürsten Jan Wellm, der fast wie ein Nationalheiliger geehrt wird, ist das Wahrzeichen Düsseldorfs; die Geschichte des Landes bietet einen unerschöpflichen Lese- und Lernstoff für die Schulen, die in Scharen alljährlich nach Schloss Burg pilgern. Es ist begreiflich, wenn man in dem durch und durch modernen Berlin, das von romantischer Vergangenheit herzlich wenig hat, über die sogenannte Kostümspielerei die Achseln zuckt; hier aber in der Nordwestecke des Reiches lebt eine sinnlich leicht erregbare, lebenslustige Bevölkerung, die Freude daran hat, durch Bilder und Feste an ihre grosse farbenbunte Vergangenheit erinnert zu werden. Und die Freude der Hunderttausende an diesen Schöpfungen ist doch auch etwas, wenn sie auch für die Beurteilung eines Kunstwerkes nicht in Frage kommt.



Claus Meyer. Studie

Es ist merkwürdig, wie vielseitig dieser Künstler ist. Man kennt von ihm so viel rauchende, schmausende, zechende und schäkernde Gestalten, dass man meinen sollte, er kenne nur die heitere Seite des Lebens und könne nur sie auf der Leinewand festhalten. Und doch kam gerade eines seiner bedeutendsten Werke zustande, als er tragische Töne anschlug, im „Spion“. An kahler Wand sitzt der in weiten Pelzmantel gekleidete Gefangene regungslos im Stuhl, durch eine Stallaterne grell beleuchtet, von zwei Ulanen diskret bewacht; während in einem zweiten Zimmer dahinter die Papiere des Gefangenen durchwühlt werden. Die



Claus Meyer. Studie

gekrampften Hände, die stiere Verzweiflung und die mühsam beherrschte grauenhafte Todesangst im Gesicht des Gefangenen sind so erschütternd, dass sie der Betrachter nicht so leicht aus dem Gedächtnis verliert.

Natürlich hat ein so starker Charakteristiker auch Porträts gemalt, aber sie sind selten ausgestellt worden, da die Besteller ihre Schätze schnell geborgen wissen wollten. In die historischen Wandbilder auf Schloss Burg hat er nach seinem eigenen Ausdruck eine ganze Familienchronik hineingemalt. Im Abschied der Kreuzfahrer, dem Lieblingsbilde der ständigen Besucher der Burg, steht seine Gattin mit dem kleinen Sohne als Schlossherrin auf einem romanischen Altan, den Abschiednehmenden schweren Herzens nachblickend. Da der Künstler sechs Jahre an diesem Zyklus arbeitete, so fand der heranwachsende Sohn wiederholt Verwendung als Knappe. Zu erwähnen wäre hier ferner der etwa sechszehnjährige Sohn des nationalliberalen Politikers Bassermann, ein Lockenkopf mit weichen verträumten Zügen, der sich in dunkelgrünem Sammetkostüm an einen mit schwerer Schnitzerei bedeckten Barockschrank lehnt, ihm zu Füssen ein russisches Windspiel. Für das Deutsche Museum in München malte er nach alten Beschreibungen und Kupfern die Porträts von Leibniz und O. von Guericke, dem Erfinder der Luftpumpe.



Claus Meyer. Studie zum Christus im Tempel

Bisweilen kommt durch spezielle Wünsche eines privaten Bestellers etwas ganz originelles zustande. Das ist ja gerade das Ungesunde an unserer heutigen Kunstproduktion und Überproduktion — eine Folge der immer schneller wachsenden und immer massenhafter auftretenden Kunstausstellungen — dass viel zu viel Fertiges angeboten und nur selten etwas Bestimmtes, Porträts und hier und da ein kirchliches Bild ausgenommen, bestellt wird. Nur sehr selten kommt heute ein Kunstfreund zum Künstler und spricht, um mit einem alten Volksliede zu reden: „Lieber Maler, male mir“. . Und doch wäre dieser Vorgang der natürlichere; freilich sind die Kunstfreunde durch die leidige Gepflogenheit mancher Maler vorsichtig geworden, die sich keine besondere Mühe mehr geben, wenn sie die kontraktliche Bestellung in der Tasche haben, zumal an eine gerichtliche oder ehrengerichtliche Entscheidung der Natur der Sache nach nicht zu denken ist. Zu diesen faulen Kunden, die die Kunst nur als eine zu melkende Kuh betrachten, gehört Claus Meyer nicht. Ihm ist die Kunst heilig. Das hat er in Schloss Burg bewiesen und ein Zyklus im Kölner Privatbesitz legt weiteres Zeugnis dafür ab. Dort hat der Grosskaufmann Schütte.

Claus Meyer. Studie

der die alte Marienburg erworben hat, sich einen Saal in englischem Barock eingerichtet und in der Architektur Platz gelassen für einen 1,65 m hohen kontinuierlichen Fries, enthaltend einen Jagdzug in englischem Stil, zu dem Graf Brühl das Wild, Claus Meyer alles andere gemalt hat. Der Zug beginnt mit dem harmlos äsenden Wild in herbstlich gefärbter Waldlandschaft, die auf den folgenden Bildern, welche die eigentliche Jagd enthalten, in Haide übergeht etc., schliesslich zeigt sich ein Städtchen, wo der Wirt die müde gewordenen, erfrischungsbedürftigen Jäger begrüsst.



Claus Meyer. Studie

Seiner Jugendliebe für alte Architekturen ist er bis heute treu geblieben. Für sich allein, als Selbstzweck, erscheinen sie selten, nur auf einem „Blick“ über die Dächer Alt-Düsseldorfs; 1884 malte er eine winklige Gasse „Aus einer bergischen Stadt“ bei Regenwetter. 1896 macht er sie zum Mittelstück eines ausserordentlich liebenswürdigen Triptychons: rechts ein junger Bursch auf einem Tisch sitzend und gemütlich bei offenem Fenster auf einer Flöte blasend, links ein hübsches halbwüchsiges Mädchen, hinter einem Vorhang halb versteckt den Klängen lauschend, während das Mittelstück einen Blick von oben in das Gewirr von Dächern, Giebeln und Erkern einer engen Gasse gewährt. Dem Motiv nach könnte das Stück von Spitzweg sein, wenn man nicht auf den ersten Blick an dem breiten Auftrag und der Behandlung von Licht und Luft den überlegeneren Meister erkennen würde.

In seinen religiösen Bildern hat Claus Meyer einen neuen Christustyp nicht angestrebt. Sein Heiland ist — abgesehen von seiner Stellung in der Komposition — dadurch als solcher kenntlich, dass er unter den Aposteln als der einfachste und schlichteste erscheint. Die grosse Leinewand „Fürchtet Euch nicht“ in der Aula des Gymnasiums von Düren stellt den Eindruck des wiedererstandenen Christus unter den Jüngern dar. Das Äussere ist das Gleiche, wie auf dem Gemälde in der Berliner Nationalgalerie „Die Würfler“: ein hohes aber einfaches helles Gemach, in das das Licht von links oben fällt. Die elf Jünger — Thomas fehlte bekanntlich — sind als holländische Fischer oder Bauern gedacht und dementsprechend sind auch ihre Bewegungen. Ebenso ergreifend in seiner Schlichtheit und Einfachheit ist sein Jesus unter den Schriftgelehrten;

keine Idealisierung, kein Heiligenschein, nur ein deutscher Klosterschüler, der in ruhiger, bescheidener Haltung, seiner Kenntnisse sicher, vor wohlwollenden und aufmerksamen Lehrern im Examen steht.



Claus Meyer. Ein lieber Besuch

Was Claus Meyer als Lehrer an der Akademie bedeutet, dafür sprechen am besten einige Namen seiner Schüler: Schmurr und Reusing, tüchtig als Porträtisten, Josse Goosens, der kürzlich ein Wandbild für das Rathaus in Bergisch-Gladbach gemalt hat, die Anfänge der dortigen Büttenpapierfabrikation darstellend; der jüngere Baur; Kiederich, Schöpfer des Wandgemäldes für das Kreishaus in Ottweiler, „Der hl. Wendelin, die Germanen im Gebrauch des

Pfluges unterrichtend", ferner Marcel Hess, der vom Meister die Kunst erlernt hat, direkt auf den Beschauer über Möbel und Stoffe flutendes Licht virtuos wiederzugeben; Alex. Bertrand, trefflich in der Darstellung tiefer Religiosität, und Kohlschein, wohl der talentierteste unter ihnen, bekannt durch seine wuchtigen Gemälde aus den Freiheitskriegen. Von den Figurenmalern die tüchtigsten Kräfte Jung-Düsseldorfs, sind sie alle sowohl in ihren Motiven wie in ihrer Technik so stark verschieden voneinander, dass der nicht Eingeweihte schwerlich auf denselben Lehrer raten würde. Das ist die Frucht der pädagogischen Trefflichkeit wie der Selbstlosigkeit des Meisters. Wo er nur sieht, dass einer seiner Schüler einen besonderen Weg gehen will, bestärkt und unterstützt er den Schwankenden in seinem Suchen. Wo jemand aus dankbarer Anhänglichkeit, oder um sich vielleicht lieb Kind zu machen, des Meisters Eigenart zu kopieren sucht, wird er ernstlich verwarnt. Vor allem hält Claus Meyer seine Schüler stetig an, ihm nicht in der Wahl seiner Motive zu folgen, sondern modern zu bleiben und die Fühlung mit dem pulsierenden Leben der Gegenwart nicht zu verlieren, und er passt aufmerksam auf, dass sie sich nicht etwas anquälen, was sie nicht auch wirklich empfinden. Dieser gewissenhaften Erziehung zur Selbständigkeit ist es nicht zum wenigsten zu verdanken, dass die Düsseldorfer Kunst seit den letzten zwölf Jahren wieder im kräftigen Aufblühen begriffen ist.



Claus Meyer. Studie

Die Ausstellung für christliche Kunst
Düsseldorf 1909

VON

PROF. Dr. MAX SCHMID-AACHEN

Kunst und Kirche, einst auf das innigste verbunden, haben allmählich sich voneinander getrennt. Alte Kirchen sind heute oft noch wahre Museen, was man von modernen nur selten mit Recht behaupten kann. Das ist beklagenswert, ebensosehr für die Kirche, wie für die Künstler. Jene hat damit einen ihrer besten Ruhmestitel eingebüsst, diese ihr nützlichstes Wirkungsfeld. Beide wieder einander zu nähern ist die Aufgabe der Ausstellungen für christliche Kunst, deren grösste und vielseitigste zur Zeit den Düsseldorfer Kunstpalast füllt.

Die Notwendigkeit solcher kirchlicher Kunstausstellungen wird nicht jedem ohne weiteres einleuchten. Die der Kirche Fernstehenden — und dazu gehört ein erheblicher Bruchteil aller Kunstfreunde — ahnen ja nicht, welcher Hunger nach guter, gesunder Kunst heute unter Geistlichen und kirchlich gesinnten Laien herrscht.

Nirgends war die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eingetretene Geschmacksverrohung so empfindlich, als gerade in der kirchlichen Kunst. Schien es doch, als sei alles Leben aus ihr gewichen, als habe aller Geist sich verflüchtigt, als sei das Schema nur geblieben. Ein mühseliges Nachahmen alter Formen und alter Verfahren, ein kraftloses Kopieren war an Stelle warmen Empfindens und frischen selbständigen Schaffens getreten. Der Zusammenhang mit der modernen Kunstentwicklung war verloren gegangen.

Es gilt, ihn wieder zu gewinnen, das Verständnis und Interesse an der neuen Kunst in Kreise hineinzutragen, die sonst teils aus Gewissensbedenken und moralischen Ängsten, teils aus angeborener Gleichgültigkeit allen Kunstveranstaltungen fern blieben.

In diesem Sinne ist der ungeheuere Anteil, den der Klerus an solcher christlicher Ausstellung im Rheinlande nimmt, besonders erfreulich. Bei dem Einfluss, den die Geistlichkeit beider Konfessionen nicht nur als Erzieher und Urteilsbildner der Masse, sondern auch häufig unmittelbar bei dem Bau und der Ausstattung von Kirchen hat, ist das von grösster Wichtigkeit.

Hunderte, ja Tausende von Welt- und Ordensgeistlichen werden hier mit künstlerischen Vorstellungen erfüllt, die ihnen im Seminar nicht geboten wurden und nach dem bisherigen Standpunkt der Kunstgelehrsamkeit gar nicht geboten werden konnten. Mögen viele von ihnen noch so widerstrebend an die moderne Kunst herantreten, semper aliquid haeret, etwas nützt es doch. Kunst und Kirche, lange völlig einander entfremdet, treten so doch wieder in Beziehung. Den Künstlern wird ein reiches, lang verschlossenes Schaffensgebiet wieder geöffnet.

* *

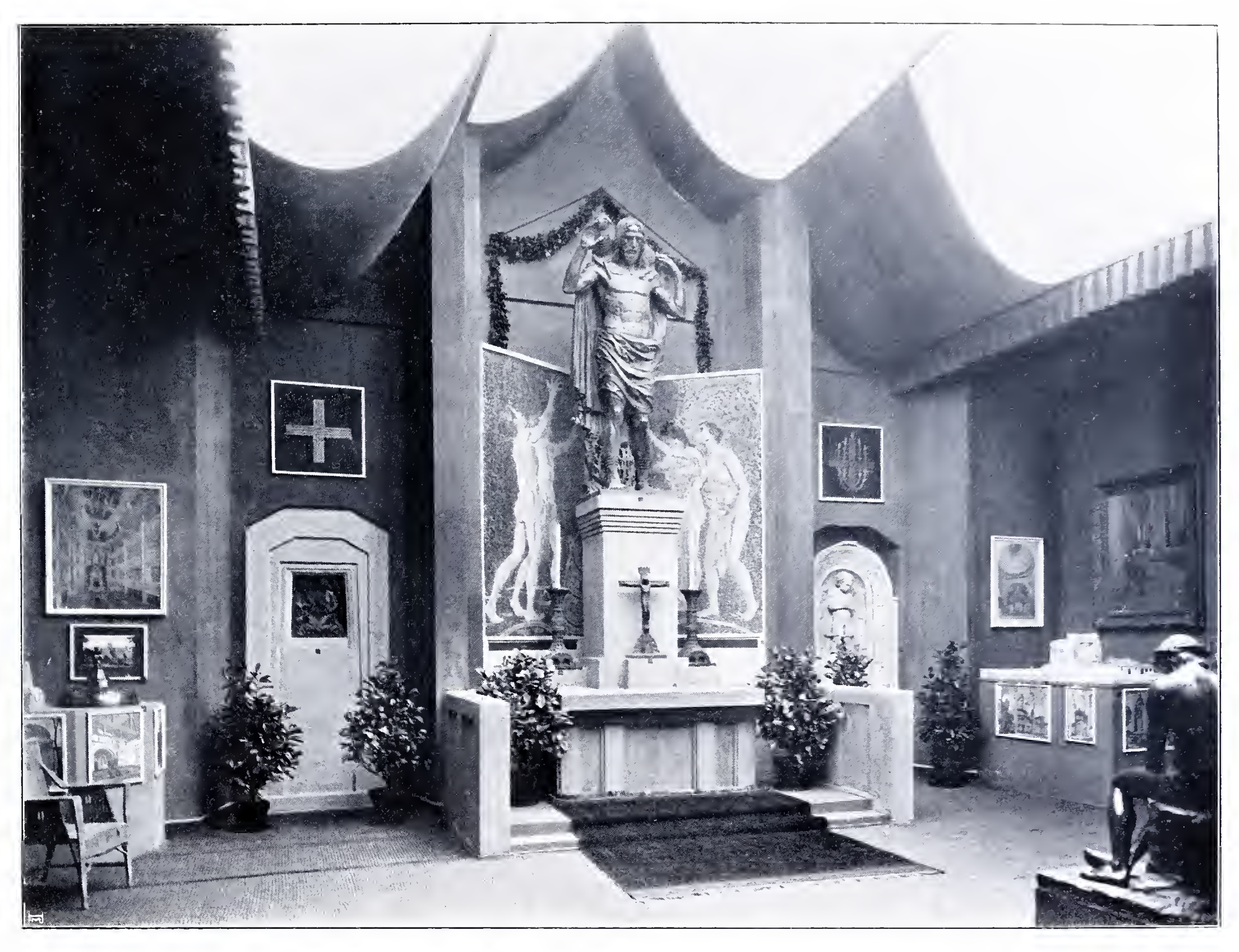
*

Die Veranstaltung einer solchen Ausstellung bietet freilich besondere Schwierigkeiten. Sie verlangt mehr umfassende und systematische Vorarbeiten, als viele andere Kunstausstellungen. Sie fordert nicht nur Geschmack und Kenntnisse, auch ein wenig Gelehrsamkeit, wie sich das alles in der Persönlichkeit des Leiters, Professor Board, glücklich zusammenfand.

Längst entschwunden sind die Zeiten, da mit ein Paar Tausend Mark und einem beliebigen Ausstellungsraum so etwas unternommen werden konnte. Der Etat einer Kunstausstellung geht heute in die Hunderttausende. Die Reklame allein verschlingt mehr, als früher die Gesamt-



Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München



Dresdener Künstlergenossenschaft „Zunft“. Auf dem Altar: *Wrba,* Der gute Hirte

ausstellung. Auch an die Ausstattung der Säle werden hohe Anforderungen gestellt, feierliche, ja religiös erhebende Wirkung erwartet man in jedem Raume. Professor Board hat sich auch darin als geschickter Organisator erwiesen und für wechselvolle Raumgestaltung gesorgt. Da der ursprünglich vorgesehene Platz in dem Düsseldorfer Ausstellungspalast unzureichend war, so wurden zahlreiche Anbauten notwendig. Baumeister Moritz-Köln fügte einen imposanten Kuppelraum mit einem sehr glücklich beleuchteten Chor an. Noch umfassender ist der Anbau des Düsseldorfer Semperbundes mit seinen drei grossen Apsiden. Wesentlich bescheidener, aber dafür stimmungsvoller, als diese etwas anspruchsvoll auftretende Düsseldorfer Leistung, ist die kleine Kapelle der Aachener Künstlerschaft. Ein Oktogon in tiefem, warmgrünem Marmor, mit einem Altar in belgischem Granit, den Goldschmied Witte durch einen wirkungsvollen Aufbau in Gold und Email bekrönte. Ein grosses dreiteiliges Fenster von Krahforst verbreitet goldige Stimmung im Raume, den Architekt Felix so vornehm gestaltete.

Den grössten Erfolg aber hatte Wilhelm Kreis mit seinem Friedhofanbau, dessen Abschluss die äusserlich bescheidene, im Innern aber gross und feierlich gestaltete Kapelle bildet. Daran schliesst sich die Urnenhalle. Zum erstenmal ist dieses Problem hier in grossem

Stile, poetisch und charaktervoll zugleich, gelöst. Weite, kräftig kassettierte Gewölbe spannen sich über die breiten Wandflächen, deren tiefe Nischen durch schwere, monumental geformte Urnen belebt sind. Das Ganze atmet ein wenig jene stille Grösse und liebliche Wehmut, die zu unserer Grossväter Zeit an der Grabesstatt beliebt waren. Die farbige Stimmung — Silbergrau, Schwarz und Ockertöne — harmoniert damit vortrefflich. Auch sonst haben die Haupträume der Ausstellung eine charakteristische Ausgestaltung erfahren, besonders die dem Deutschen Werkbund zugewiesenen.



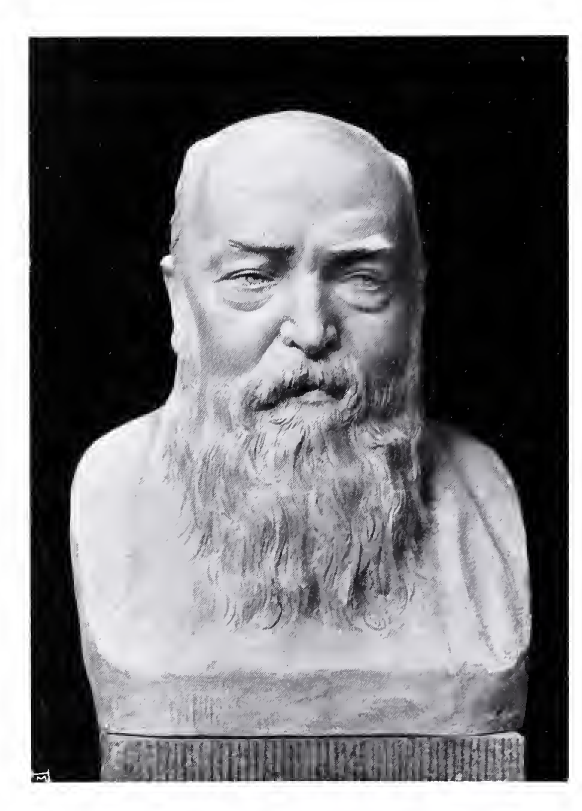
Wilhelm Kreis Friedhofsgarten mit Kapelle

So war der würdige Rahmen geschaffen, in dem sich das Bild der neueren kirchlichen Kunst wirkungsvoll präsentieren konnte. Als Hintergrund gleichsam dient die retrospektive Abteilung mit ihrem Rückblick auf die glänzende Epoche des Rokoko, die uns zugleich bezaubert und ärgert. Denn bewundernswert ist ohne Zweifel das eminente dekorative Können dieser galanten Zeit, die es so vorzüglich verstand, auch die Kirche in ein entzückendes festliches Gewand zu kleiden und sie völlig einheitlich auszugestalten. In diesem Sinne hat man sich besonders seitens des österreichischen Kultusministeriums bemüht, die Vorzüge der Rokokozeit durch Ausstellung pompöser Kirchenschätze in Erinnerung zu bringen. Aber angesichts ihrer Übertreibungen und Überladungen verstehen wir modernen Menschen doch sehr gut den scharfen Protest der Klassizisten gegen diese liebenswürdigen Tollheiten. Denn wir erleben ja heute eine Renaissance jenes primitiven Klassizismus, der damals unvermeidlich, wenn auch in vieler Hinsicht höchst verderblich war. Denn durch ihn wurde der

ZUM 70. GEBURTSTAGE VON HANS THOMA

VON

A. SPIER.



Festgabe von A. von Hildebrand an das Thoma-Museum in Karlsruhe zum 2. Oktober 1909

Ein seltenes Ereignis: an dem Tage, der auch dem Künstler das Recht des Ausruhens, des Abgeschlossenhabens gibt, zeigt Hans Thoma die jüngsten Grosstaten seiner Schaffenskraft, — und er schenkt anstatt beschenkt zu werden. Zu dem Hans Thoma-Feste in Karlsruhe wird er das Festlichste geben!

Eine Thoma-Ausstellung im badischen Kunstverein wird in umfassender Weise das Lebenswerk eines Malers zeigen, der in allen Jahrgängen Köstliches schuf, und der als Siebziger desgleichen tut.

Ein unvergängliches Zeugnis entstand in dem Thoma-Museum, das am 2. Oktober feierlich eröffnet wird. Der Plan zu diesem selbst zu schaffenden Denkmale ging von dem Grossherzog Friedrich von Baden aus, der im Herzen und in der Tat ein Kunstfreund war. Die beiden grossen Menschen, der Künstler, der aus der Schwarzwaldhütte als Schützling zu dem Landesvater kam, der Fürst, der den gereiften Künstler mit der Stimme herzlicher Zuneigung wieder in seine Nähe rief, sie haben auf gleicher Höhe der Lebensanschauung Verständnis und Vertrauen getauscht, und in den vielen Gesprächen im königlichen Schlosse, in St. Moritz, in St. Blasien entstand der Gedanke des Museumsbaues, von dem einmal der Grossherzog lächelnd zu Hans Thoma sagte: „Wenn wir Weissbärte noch etwas bauen wollen, so denke ich, dass es jetzt Zeit wäre —“

Das war im Jahre 1905. Hans Thoma zögerte. Er meinte, der Bau dürfe nicht begonnen werden, ehe er selbst nicht sicher sei diese Aufgabe noch bewältigen zu können. — Zuerst entstand ein Triptychon, ein Weihnachtsbild: die Geburt Christi, die Verkündigung, die heiligen drei Könige mit dem führenden Stern. An dieses reihten sich in ungeahnt schneller Folge die Einzelgemälde der heiligen Familie, des Versuchers auf dem Berge, Christus als Lehrer, Christus am Ölberge, die Kreuzigung und das Triptychon Ostern mit Hölle und Auferstehung.

Diese elf Bilder in der Grösse von drei Metern zu einem Meter sechzig malte Hans Thoma in ungefähr ein und einem halben Jahre. Jeden Vorschlag der Hilfe wies er ab. Allein, in der stärkenden Einsamkeit, die der Schöpferische braucht, arbeitete er mit wachem Herzen, mit unermüdlicher Hand. Er wollte, er musste seinen Zyklus vollenden.

Alles, was in der frommen Seele Hans Thomas gefühlt wird, alle Naturschönheit der Tage und der Nächte, die seine Augen gesehen haben, hat er in diese Bilder hineingetragen, kein weltlicher Gedanke hat Teil an ihnen; ein ernster, philosophischer Mensch malte sein künstlerisches Testament.

Und über all dem Frommen und Göttlichen, das er ehrfürchtet, hat er dem Irdischen, mit dem er so gern und lustig spielt, Raum, Form und Farbe gegeben: Zwölf Monatsbilder und acht Planetenbilder umgeben den feierlichen Zyklus, in Holzschnitzereien und Majolikamalereien umrahmen ihn Tierkreiszeichen, Vögel, Fledermäuse, Frösche, Blumen, was da kreucht und fleucht und blüht.

Der Bau ist vollendet, sein Dach birgt einen unvergänglichen Schatz aus dem Gefühlsreichtum, aus dem Ideenreichtum, aus der Schaffenskraft eines einzigartigen Künstlers.

Seine Entwicklung, seine Eigenart zu schildern, ist weniger durch die Fülle des Über-ihn-geschriebenen überflüssig geworden, als durch das, was er malte und was er selbst erzählte. Aus jedem Blatte, das er malte, radierte, schrieb, spricht derselbe Mensch, ein Mensch, der mit liebendem Herzen, tiefdenkendem Sinne die Erscheinung und das Wesen der Dinge aufnimmt und sie lebendig künstlerisch mit ihrer und seiner Seele wiedergibt.

Diese Innerlichkeit, die nie aussetzt, ist das Geheimnis von der Wirkung der Hans Thoma'schen Kunst, das Geheimnis seines Aufstiegs, dem kein Hauch von Strebertum anhaftet, dem kein Opfer persönlicher Treue gebracht wurde, wirklich und wahrhaftig: ein Aufstieg „aus eigener Kraft!"

Aus Hans Thomas reicher innerer Anlage, die ureigentlich das Kapital zu seiner Selbsttreue ist, erwuchs die hohe Kultur seines Geistes. Sein Buch: „Aus dem Herbste des Lebens" sagt mehr davon als übermittelnde Worte je ausdrücken können. Jedem, der hören und fühlen kann, bietet es im Genusse vertrauter Gespräche Anteil an seinem Lieben und Erleben, an seinem Glauben und Erkennen, an seinem Fühlen und Denken, an seinem lustigen Lachen, an seinem weisen Lächeln.

„Ein wirklicher Künstler kann gar kein Kunstmärtyrer sein — wenn auch die Lebensmisere, die er ja mit allen Sterblichen gemeinsam zu tragen hat, ihn verfolgt; gerade in seinem Schaffen ist ihm etwas gegeben, was ihn aus dem Zufall der Geschehnisse erhebt. Dadurch, dass ein Gott ihm gegeben, „„zu sagen, was er leidet"", aber auch zu sagen, wie er sich freut, zu offenbaren, was er schaut und hört, hat er schon seinen Lohn. — Durch die Gaben, die Gott oder die Natur ihm gegeben, wird er selber zum Gebenden."

So empfindet Hans Thoma die Gnade, die ihm zu Teil wurde, zu der auch die Macht des Wortes gehört. Zu allen Bild-Denkmalen, die er sich freudig malte, bot ihm im Alter ein fürstlicher Freund die breiten Wände, von denen er in der Jugend träumte. Und jugendkräftig schuf er in seinem Museum eine bunte und doch einheitliche Welt, die zu Generationen und Generationen von der Unsterblichkeit wahrer Künstlerschaft sprechen wird.

In seinem lieben Humor meinte er, er müsse sich wohl nachher mit dem Stöckchen vor die Bilder stellen und sie dem hochverehrten Publikum erklären. — Das wird nicht nötig sein. —

Aber malen und schreiben soll er noch viele Jahrzehnte, und vor allem sich des Lebens freuen, das ihn so königlich beschenkte, auf dass er königlich schenken könne!







Heimsuchung

E. v. Steinle

Christus

Triptychon

Maria Magdalena





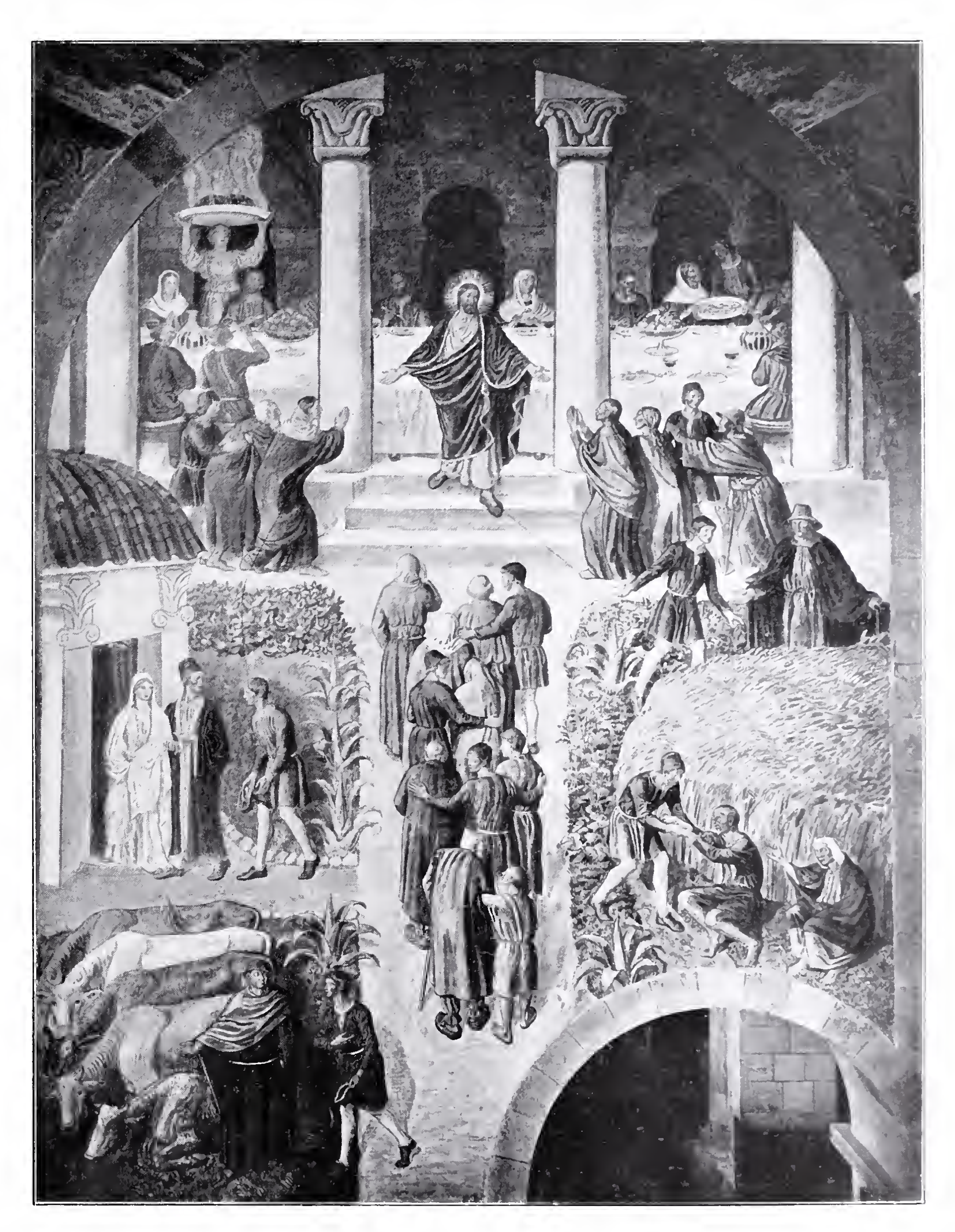
F. v. Uhde

Christus predigt am See



uralte Bund zwischen Kirche und Kunst gelöst. Eine von jeder religiösen Tradition befreite Künstlerschaft gewöhnte das Volk an klassisch kühle, schmucklose Räume, an Farblosigkeit.

Wohl empfand die aufblühende Romantik alle Mängel dieses klassizierenden Purismus. Sie suchte die Gotik, den Schnitzaltar, das Fresko, die Kirchenmalerei neu zu beleben. Allein — zu spät. Zu viel war schon verloren gegangen, besonders an malerischer Empfindung. Trotz aller Anstrengung bringen es die Nazarener doch nur zu einer lieblichen farblosen Kartonkunst. Die Österreicher haben alles getan, um in einigen sehr diskret dekorierten Sälen wenigstens die Hauptmeister dieser Richtung, Steinle und Führich, vorteilhaft darzustellen, und zwar mit bestem Erfolg.



Joakim Skovgaard. Aus dem Viborger Dome

Es liegt ein gewisser Humor in der Tatsache, dass kurz nach der berühmten Berliner Jahrhundertausstellung, die von den Nazarenern eigentlich nur die Jugend und Entwicklungsjahre übrig lassen wollte, hier zwei Spätnazarener sich mit den Werken ihrer reifen Jahre als unleugbare Meister präsentieren. Wen bezaubert nicht die Reinheit und Tiefe der Empfindung in diesen schlichten Konturzeichnungen des Ritters Josef von Führich, die duftige Schönheit der Landschaft in dem bekannten Bilde „Mariens Gang über das Gebirge“! Und wen überraschen nicht die Arbeiten aus seinen akademischen Jahren, in denen er sich als echter Barockkünstler erweist? Nicht minder überraschend [illegible] vielen in Düsseldorf auch Eduard von Steinle erscheinen, den wir als poetischen [illegible] romantiker schon aus dem Städelschen Institut kennen, der hier aber beweist, dass [illegible]



A. *Hölzel.* Anbetung

religiöse Themata ebenso anmutig zu behandeln wusste, und durchaus nicht nur zu jenen dummfrommen, tränenseligen Kirchenmalern gehört, die Rethel einst so scharf gebrandmarkt hat. Die Flügelbilder des Triptychons aus dem Besitz der Tochter des Künstlers sind so seelenvoll, die beiden schlanken Gestalten der heiligen Maria und Elisabeth erscheinen uns so wunderbar vergeistigt und so glücklich stilisiert, dass sie neben jedem Werke der englischen Präraffaeliten durchaus bestehen können. Da liegen Schätze deutscher Kunst, die man einst im Kampfe gegen die Irrtümer des Nazarenertums allzu hastig mitbegraben hat. Denn gerade in dem Augenblick, da das Nazarenertum in Führich, Steinle, Veit u. A. sein Bestes zu geben begann, wurde es durch die äusserlich wirkungsvollere Kunst eines Kaulbach und Piloty, Delaroche und Couture überholt und verdrängt. Wie sehr diese letztere Richtung heute aus der Mode gekommen ist, lehrt auch die Ausstellung. Hat man doch keinem ihrer Vertreter hier einen Platz gegönnt, weder in der rückwärtsschauenden noch in der modernen Abteilung. So kommt es, dass man aus den stillen Räumen, die der alten Düsseldorfer Heiligenmalerei und den ihr verwandten Nazarenern gewidmet sind, unmittelbar vor Arnold Böcklins Kreuzabnahme tritt.

Zwischen Führich und Böcklin liegt aber nicht nur die Epoche der überwiegenden Historienmalerei und der vielumstrittenen Neubelebungsversuche von Gotik und Renaissance, sondern auch die Zeit des gesunden Realismus. Er war der unvermeidliche Rückschlag gegen alles Erzwungene und Erkünstelte, den Courbet und seine Zeitgenossen herbeiführten. Da kam die Wandmalerei aus der Mode und die religiöse Kunst verdorrte in einer Zeit, die mit imposanter Einseitigkeit nur die sichtbare Natur, nur das unmittelbar Wahrnehmbare, aber keine Idealgestalten dem Künstler zu bilden gestattete.

Die Architekten verlernten damals das Schaffen aus dem Eigenen, sie wurden historisch gebildete Leute, die höchst gewissenhaft und bis zur Täuschung korrekt der Väter Werke kopierten und für jede Fiale, jeden Schlusstein ein klassisches Vorbild in ihrem Musterbuche aufweisen konnten. Auf eine malerische Ausbildung des Kircheninnenraumes in grossem Stile verzichtete

man. Es existierte nicht einmal mehr eine Tradition darüber, ob und wie eine protestantische Kirche auszumalen war. Die viel verlästerte Zeit der Kartonmaler hatte wenigstens noch einige Grundprinzipien der Wandmalerei, in der Aufteilung der Flächen noch einen Rest von Stilgefühl bewahrt. Seit die Künstler unter dem Einfluss der Theorien des Realismus den Gedanken an Raumkunst völlig aufgaben, wurde die Kirche zur Ausschmückung den sogenannten „Kirchenmalern“ überlassen, meist ganz undisziplinierten Handwerkern, die in kindlicher Unbefangenheit aus schlechten Farbendruck-Publikationen über romanische und gotische Wandmalerei ihre Kenntnisse schöpften, um dann in geradezu barbarischer Weise die Kirchenwände mit puppenhaften Figuren und schreiend bunten Ornamenten zu verunstalten.

Die Kirchen verödeten um so mehr, als die aufstrebenden Fabrikanten anfingen, auch für Kultbedarf zu arbeiten. Die biederen Messingleuchter und Messingkreuze verschwanden von den Altären und wurden durch vergoldete Kunstgussarbeiten nach berühmten, reich ornamentierten Mustern ersetzt. Die holzgeschnitzten Figuren machten bunten Gipsabgüssen Platz, die naiv gemalten Stationen wichen den Farbendrucken, die schönen alten Webereien ersetzte man durch



A. Hölzel. Beweinung Christi, Skizze

Dilettantenarbeit, durch Teppiche, die von den Jungfrauen der Gemeinde als Imitation von Mosaik oder Fliesen herrlich bunt gestickt wurden.

Die Künstler hatten sich daran gewöhnt, die Kirche mit allem Zubehör als nicht in ihr Schaffensgebiet gehörig zu behandeln, die Kirchen verödeten und wurden Heimstätten der Geschmacklosigkeit, bäurisch bunt und schreiend, voll schlechter Handelsware.

Was unter den Künstlern an wahrhaft religiöser Gesinnung sich erhalten hatte, kam allein noch in der Tafelmalerei zum Ausdruck. Man versuchte, auch die Bibel mit den Anschauungen der realistischen Malerei in Einklang zu bringen und berief sich auf die ältere deutsche und flandrische Kunst. Eduard von Gebhardt schloss sich unmittelbar an diese an, wenigstens für den oberflächlichen Betrachter. Dass er auch heute noch mit seinen streng religiösen, aus gläubigem Herzen geschaffenen Bildern die Bewunderung aller Künstler erregt, hat er freilich nicht den altdeutschen Röcken und Schauben, sondern seiner grenzenlos fleissigen und lebendigen Naturdarstellung zu verdanken. Ihn hat man in Düsseldorf durch eine kleine Sonderausstellung geehrt, in der neben einigen älteren, schon bekannten Bildern einige jener ausgezeichneten Studienköpfe hängen, die von den Feinschmeckern unter den Sammlern so heiss begehrt werden. Denn sie sind wunderbar farbig



Carl Moritz. Kapelle



Aachener Kapelle, Seitenansicht

und von jener unerreichbaren Natürlichkeit, die der greise Meister heute noch mit jünglingshafter Lebendigkeit zu erzielen versteht.

Wenige Schritte von Gebhardt hängt Böcklins Grablegung Christi aus der Berliner Nationalgalerie. Ich meinte früher, zwischen diesen beiden Meistern gäbe es nichts Gemeinsames, sie seien Antipoden. Hier aber spürt man doch, dass sie der gleichen Generation entstammen. Zwar Gebhardt, der am Niederrhein lebt, nimmt sich die Flandrer zum Muster, Böcklin, der Florenz so nahe stand, kleidet die Grablegung in die Formen des italienischen Quattrocento. Aber beide haben den gleichen unerschütterlichen Ernst in der Erfassung der Aufgabe, den Eifer in der Schilderung der seelischen Vorgänge, beide freut es, Einzelheiten gewissenhaft durchzubilden, Barthaare und Pelz zu malen, beide sind urdeutsch in ihrer grausamen Wahrheitsliebe, die jeder schmeichelnden Verschönerung aus dem Wege geht. Gebhardt malt nach der Natur, Böcklin aus der Erinnerung, Gebhardt hat etwas trockene, bräunliche Farbe, Böcklin schwelgt in vollen pathetischen Tönen, Gebhardt verliert sich in Einzelheiten, Böcklins Natur drängt nach dem Grossen, Einheitlichen. Aber im Grunde stehen sie sich doch nahe als Kinder einer Zeit.

Jedenfalls steht Fritz von Uhde, der hier im selben Saale wie Eduard von Gebhardt installiert ist, dem Düsseldorfer Altmeister sehr viel ferner, trotz seines „Realismus". Man vergleiche nur Uhdes „Christus predigt am See". Wie das vor der Natur niedergeschrieben ist, während Eduard von Gebhardt im Atelier Bilder malt. Wie da Luft und Sonne, Abendbeleuchtung und Seedunst



Wilhelm Kreis. Urnenhalle

zum Ausdrucke kommen, der See mindestens ebenso stark wirkt als die Predigt, das malerische Können augenfälliger ist als das religiös Wirkende.

So versteht sich, dass diese Richtung, deren glänzendster Vertreter Fritz von Uhde ist, auf der Ausstellung immer noch einen breiten Raum einnimmt, besonders in mehr genreartigen Bildern aus dem Leben der Missionare, in Prozessionen und Kircheninterieurs. Indessen für die kirchliche Kunst im engeren Sinne konnte diese, nur sich selbst lebende, l'art pour l'art fordernde Schule wenig Befriedigendes leisten. Die individualistische Kunst wird wieder abgelöst durch die sozialistische. Die Kunst will nicht mehr sich allein, sondern auch anderen genügen, sie wird wieder Schmuckmittel. All real art is ornamental, sagt Morris. Gerade in England war man sich früh der Notwendigkeit bewusst, in diesem Sinne die Kunst zu entwickeln. Das bedingte Unterordnung der wirklichen Naturerscheinung unter den Gesamteindruck, Vereinfachung, Stilisierung, wie sie Morris zunächst im Anschluss an die heimische Pflanzenwelt und an die englische Gotik versucht. Daraus entwickelt sich dann die bekannte moderne englische Raumkunst, allerdings vorwiegend am Profanbau, am Bürgerhaus. Dass auch der Kirchenbau hiervon nicht unberührt blieb, ersehen wir in Düsseldorf aus den Aquarellen von Nicholson und Corlette, die ihre Entwürfe

von bürgerlichen kleinen Kirchen so reizend der Landschaft einpassen. Noch anziehender sind farbige Entwürfe für kirchlichen inneren Ausbau vom genialen Wilson, poetische Phantasien über das Thema Kirche und Kunst. Pfeiler und Kapitelle, Altar, Kanzel und Taufstein werden mit zartem Bildwerk übersponnen. Vor dem Chor erheben sich Statuengruppen, von der Höhe schweben ungeheure Rosenkränze oder kostbare ewige Lampen herab, in Bronze, Silber und Email ausgeführt.

In sehr viel engeren Grenzen stilistisch wie im Material bewegt sich die holländische Architektur. Gotische Backsteinkirchen mit Terrakottaornamenten sind da die Regel. Die Malerei findet keine Stätte.

Trotz dieser Schwierigkeiten hat sich der ausgezeichnete holländische Maler Jan Toorop, seinem religiösen Bedürfnisse folgend, jetzt der kirchlichen Kunst zugewandt. Man kennt von Toorop nur jene symbolistischen Gemälde und Zeichnungen, die er als Mitglied des Rosenkreuzerbundes in den neunziger Jahren schuf. Aber viele haben diese tiefsinnigen bildlichen Darstellungen grosser Menschheitsprobleme, diese Darstellung der Weibesseele (die drei Bräute), des Strebertums (Les Rodeurs) u. a. m. für eitele Spielerei gehalten, während es Toorop doch bitter ernst ist um die malerische Lösung solcher philosophischen Probleme. Toorop ist kein Modekünstler und Faiseur, sondern eine tiefgründige Persönlichkeit. Er ist unfähig, platte Realitäten genügsam niederzuschreiben. Auch den christlichen Ideenkreis erfasst er absolut selbständig, mit dem Wunsche, ihn mit neuem Gehalt zu erfüllen und ihn in eine völlig neue subjektive



Wilhelm Kreis. Friedhofskapelle



Maurice Denis. Anbetung der Weisen

Form zu kleiden. Wie korrekt Toorop im Sinne des Realismus die Natur kopieren könnte, wenn er wollte, sehen wir aus seinen Porträtstudien, sehen wir aus dem Studienkopf des alten Bauern, an dem er mit der Treue eines Jan van Eyck Falte um Falte und Runzel um Runzel die Altmännerhaut kopiert hat. Aber wie dieser Kopf zugleich der Typus naiven Glaubens, so sind jene Bildnisse geistlicher Herren zugleich kurze Biographien der Persönlichkeit. Die Seele darzustellen, ist ihm wichtiger als den Leib. Das Magdtum Mariä, die Seeligkeit der Engel und den inbrünstigen Glauben der Hirten bei der Christgeburt, das alles fasst er in dem köstlichen Triptychon zusammen, das als eines seiner letzten und reifsten Werke gelten darf.

So ist Toorop aber auch ein wichtiger Vertreter jener neuen Kunst, die den Realismus der achtziger Jahre völlig überwunden hat. Er gehört zu jenen Malerpoeten, die die sichtbaren Wunder der Natur und die unsichtbaren Wunder der Seele nicht mit photographischer Exaktheit, sondern in freier, nur das Wichtigste andeutender Form zu künden versuchen, zu denen, die man als Mystiker, als Symbolisten, als Phantasten verschrieen hat, nur, weil sie



Jakob Smits. Pietà



Jan Toorop

Anbetung des Kindes (Zeichnung)

Triptychon





F. Khnopff

Requiem



mehr zu sehen und zu malen wagen, als Alltagserlebnisse eines nüchternen Durchschnitts-menschen.

Von solcher Art ist auch F. Khnopff, der sensible, poetische Belgier. Ihm werden die seelischen Erlebnisse zu Bildern. Der Schmerz um einen teuren Dahingeschiedenen läutert sich zu stillem Gedenken, wenn die feierlichen Klänge des Requiems durch das Kirchenschiff dahin-rauschen. Dann steigt die hehre Gestalt der Verklärten wie ein milder Engel der Vergebung und Tröstung in überirdischer Grösse und Schönheit vor seinem Malerauge empor.

Auf wie anderer Weltanschauung beruht dagegen die Idealkunst von Jakob Smits! Ihm ist es um die Wirklichkeit zu tun, aber um eminent gesteigerte und vereinfachte Wirklichkeit. Er hat die Gabe, ein schlichtes Frauenbildnis oder einen würdigen Manneskopf in solcher Einfachheit und Grösse darzustellen, dass wir in jener alten Frau die Mutter Gottes, in diesem still duldenden Manne Christus zu erkennen glauben, obwohl kein Heiligenschein und keine Dornenkrone das äusserlich dokumentiert. Hätte Smits ein paar hundert Jahre früher gelebt, so hätte er vielleicht



Jan Toorop. Die drei Bräute

eines jener wunderbar ergreifenden, mit Blut und Tränen überströmten Christusbilder geschaffen, wie sie uns Quentin Massys hinterliess.

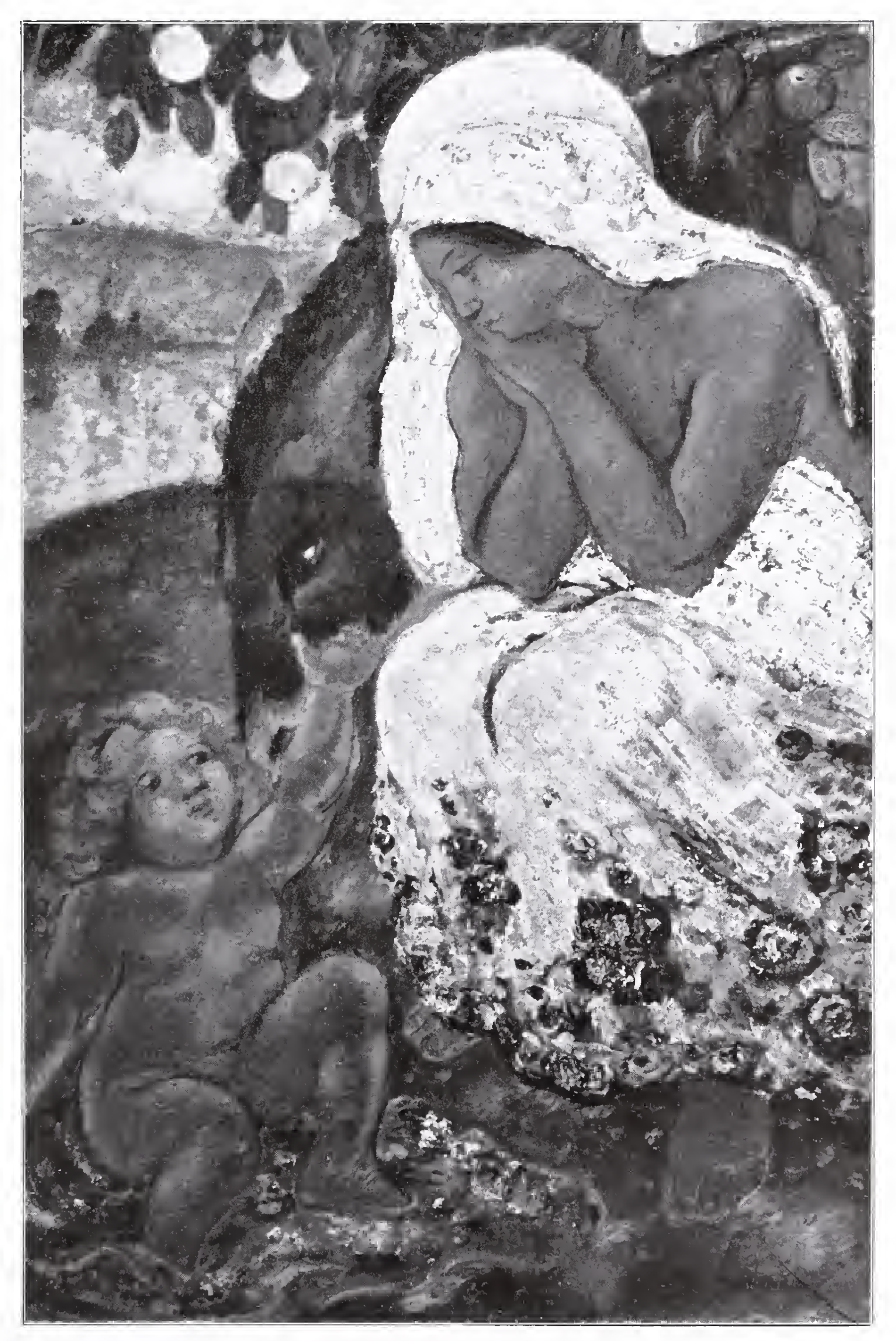
Einen der stärksten künstlerischen Eindrücke wird man in Düsseldorf doch wohl in der



Paul Rössler. Studie zu einer Wandmalerei

französischen Sonderausstellung empfangen, die Herr Avenard so anziehend und lehrreich gestaltete. Wenn er auch Gauguin, van Gogh und Cézanne nur in Photographien bringt, so hat er doch ein ziemlich vollständiges Bild davon gegeben, wie sich die neuere französische Schule zur religiösen Kunst verhält, d. h. jene Schule, die sich von Puvis de Chavannes über Carrière, Gauguin, van Gogh zu Maurice Denis, Odilon Redon und Paul Sérusier bewegt. Wie schwer wird es bei uns den meisten, zu begreifen, was Manzana-Pissarro in seinem Öl-

gemälde „Die hl. Jungfrau mit dem Kinde“ aussprechen will. Unser immer noch an nazarenische Konturen gewöhntes Auge begreift kaum diese reine Farbigkeit, dies Wühlen in glänzenden Tönen, dies weiche Verschwimmen schöner Motive. Ebenso ratlos stehen viele vor Maurice Denis, vor



Manzana-Pissarro. Maria mit dem Kinde

diesem ungeheueren Reichtum glänzender Töne in der Abendlandschaft des Hintergrundes, vor diesem weichen Lichte, das Mutter und Kind auf dem Strohlager umschwebt, vor diesem stillen Glühen und in Helldunkel ersterbenden Glanze, in den die hl. drei Könige mitsamt dem hl. Joseph und den Hirten gehüllt sind. Den alten Ruhm der grössten malerischen Potenz bewahrt Paris auch heute noch.

* * *



Frans van Leemputten. Prozession nach Scherpenheuvel. Triptychon.
2. Lichterprozession

Nicht ohne Neid blicken wir auf diese Leistungen der modernen französischen Malerei. Im übrigen aber lehrt uns ein Blick auf die ausländischen Abteilungen der Düsseldorfer Ausstellung, dass auf allen anderen Gebieten Deutschland, dank den ungeheueren Anstrengungen seiner Künstler, heute keinen Wettbewerb zu scheuen braucht. Langsam beginnt ja das Ausland auch diese Tatsache anzuerkennen, besonders in Architektur und Kunstgewerbe. Nehmen wir selbst so hervorragende Bauten wie die neue Westminster-



Frans van Leemputten.
Prozession nach Scherpenheuvel.
1. Ankunft



Frans van Leemputten.
Prozession nach Scherpenheuvel.
3. Der letzte Gruss

Kathedrale zu London oder die Sacré-Coeur-Kirche in Paris. Wie wenig bieten sie an neuen Lösungen, an neuen Schmuckformen. Allerdings, der endgültige Typus für das evangelische wie für das katholische Gotteshaus des zwanzigsten Jahrhunderts ist auch in Deutschland noch nicht gefunden. Aber die Düsseldorfer Ausstellung zeigt uns, wie energisch wir an der Erreichung dieses Zieles arbeiten, wie in Architektur und Kunstgewerbe nach Selbständigkeit, nach Unabhängigkeit von den historischen Formen, nach technischer Vollendung und nach monumentaler Wirkung gestrebt wird (vgl. darüber „Moderne Bauformen“, Jahrg. VIII, Heft 9).



Robert Koch. Illustration zu Psalm 35

Diesem selben Ringen begegnen wir auch in der heutigen deutschen Malerei, doch hat leider die kirchliche Innendekoration daran nur sehr geringen Anteil genommen. Unter dem Einfluss des Realismus waren bei uns, wie oben schon ausgeführt wurde, alle gesunden Prinzipien des Raumschmuckes verloren gegangen. Man übersah die Unterschiede zwischen Wandbild und Staffeleibild, man vergass, dass bei Ausmalung eines Kircheninneren eine gewisse Stilisierung der Formen, Gesetzmässigkeit in der Raumteilung, noble Abwägung der Flächen und Richtungslinien gegeneinander, Beschränkung in Form und Farbe, stete Rücksicht auf den Gesamteindruck unerlässlich sind. Zwar machte man im Kloster Beuron sehr anerkennenswerte Versuche zur Besserung, allein sie blieben vereinzelt und wurden unter den Künstlern kaum bekannt, viel weniger beachtet.

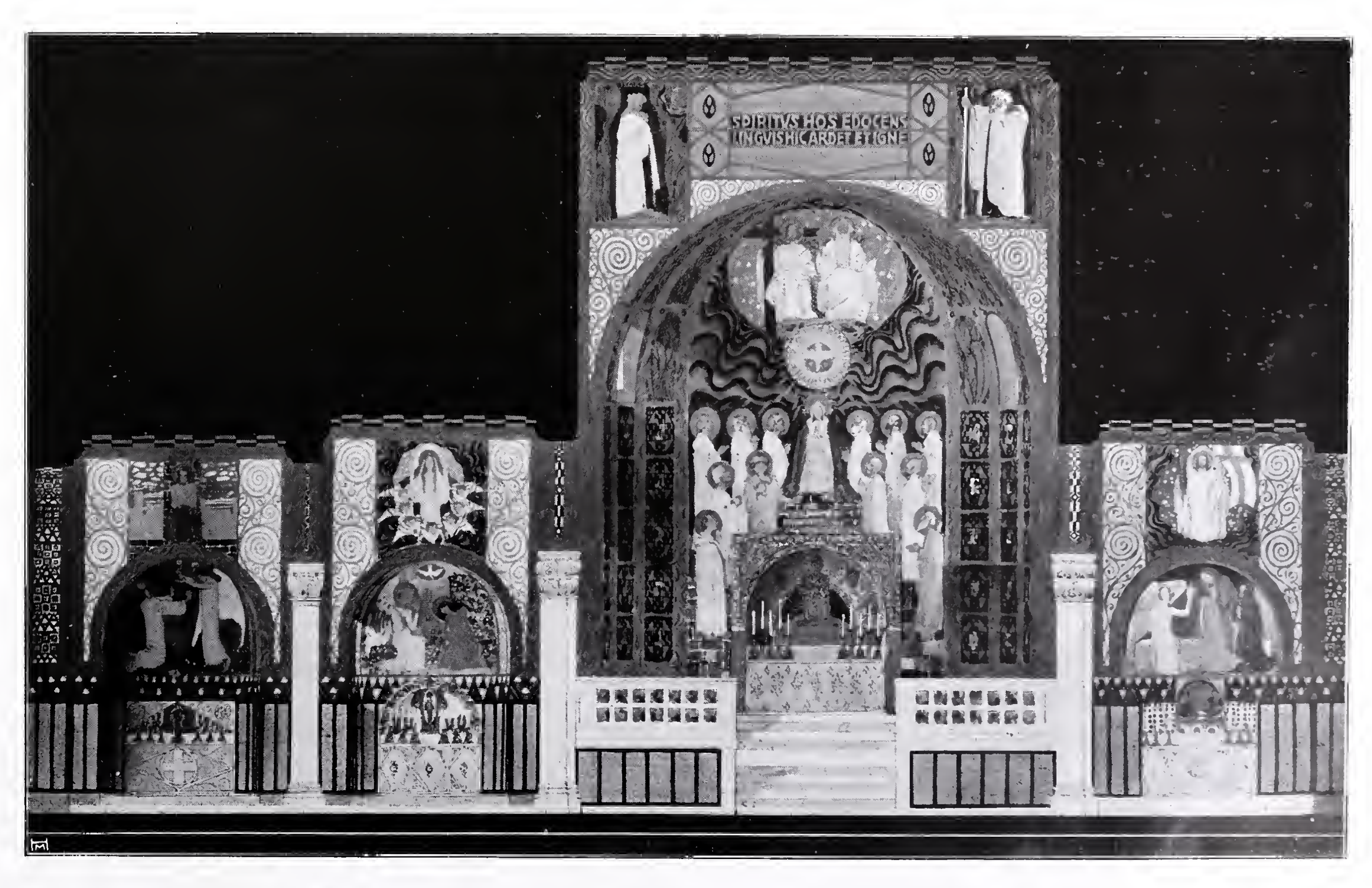
Um so dankbarer ist es zu begrüssen, dass der Kunstverein für Rheinland und Westfalen im Verfolg der durch Professor Clemen in letzter Zeit gegebenen Anregungen einen Wettbewerb zur Ausmalung der neu zu erbauenden katholischen Heilig-Geist-Kirche ausschrieb, dessen Bedingungen von vornherein so gefasst waren, dass jedem wirklich für Monumentalkunst begabter

Talente ohne Rücksicht auf die „Schulrichtung“ erfolgreiche Mitarbeit gesichert erschien. Dem verdanken wir es, dass der erste Preis Koloman Moser in Wien erteilt werden konnte. Zweifellos ist sein Projekt bei weitem das genialste. Auch ist Moser die Persönlichkeit, die aus einem Entwurfe bei der Ausführung noch unendlich viel Gutes herauszuholen vermag. Da aber die auszumalende Kirche von Joseph Kleesattel in Düsseldorf tüchtig und achtenswert, aber durchaus im bekannten romanischen Schema gestaltet wurde, so blieb für die Ausführung von vorneherein eine Dissonanz zwischen der frischen, zum Teil sehr kapriziösen Modernität Koloman Mosers und der ehrsamen Stilgerechtigkeit Kleesattels. Moser arbeitet mit zwei grossen Motiven: einmal mit bunten, vorzüglich stilisierten Bildern auf riesigen Goldgrundflächen, sodann mit kolossalen, ultramarinblauen Ranken als Umrahmung derselben. Wird es ihm bei der Ausführung gelingen, damit die Architektur derart zu unterdrücken, dass sie nicht mehr störend zur Geltung kommt? Und noch etwas fällt auf. Voraussichtlich sind für die Ausmalung beschränkte Mittel vorhanden. Man fragt sich, in welchem Material diese gewaltigen goldenen Hintergründe, die eigentlich nur für Mosaik denkbar sind, auf dem schlichten Verputz ausgeführt werden sollen. Aber Koloman Mosers ungemeines Stilgefühl, sein glänzendes Talent der Flächenausschmückung, seine muntere, farbenfrohe, geschmackvolle Stilisierungskunst, der eine gute Dosis Wiener Schick beigefügt ist, zeigt sich hier auf voller Höhe. Den dritten Preis hat der Maler Robert Seuffert in Düsseldorf davongetragen, wohl das beachtenswerteste Talent unter den neueren Düsseldorfer kirchlichen Malern. Seuffert erfreut uns durch leichtes und sicheres Schaffen, eigenartigen Farbengeschmack und eine starke persönliche Note. An Ausführbarkeit dürften seine Entwürfe die des Koloman Moser übertreffen. Sie sind weniger effektvoll, und man weiss noch nicht, ob bei der Ausführung im grossen Seuffert alles das festzuhalten vermag, was in den Skizzen zu liegen scheint. Jedenfalls aber würde man vom rein malerischen Standpunkte aus ihm lieber den zweiten Preis gönnen, den Wilhelm Döringer aus Düsseldorf erhielt. Was Döringer will, ist klar: eine sehr ruhige und sehr vornehme, silbergraue, einheitliche Stimmung. Was ihm fehlt, ist die Fähigkeit, den grossen Raum hinreichend zu beleben und aus einem gewissen grauen Einerlei sich herauszuarbeiten. In dieser, wie in vieler anderen Beziehung werden manche Ernst Pfannschmidt ihm vorziehen.



Mendès da Costa.
Der hl. Julian und der Aussätzige

Aber neben den drei preisgekrönten ist da noch ein Entwurf, der mir fast als der interessanteste von allen erscheint. Er stammt von Thorn-Prikker. Was dieser wilde, stürmische Maler hier geboten, konnte naturgemäss von der Jury, die wohl eine gewisse Mittellinie einhalten musste, nicht anerkannt werden. Sein Entwurf für die Gesamtausstattung litt auch an einem offenkundigen Fehler: dass um einiger grosser Motive willen der Raum vergewaltigt wurde. Aber wer die beiden Riesenapostel auf dem grossen ausgeführten Karton sieht, der wird zugeben müssen, dass ein starkes Talent hier ungestüm und trotzig, die Konvention verachtend, nach Ausdruck ringt. Man möchte dringend wünschen, dass ein aufgeklärter Kirchenpatron ihm endlich einmal die Wände eines Gotteshauses zur Verfügung stellt, damit er seine Kraft daran messen und aus der Praxis lernen kann, woran es ihm noch fehlt, um zu den ganz grossen Meistern aufzusteigen. Ein einzelner Auftraggeber müsste es sein, denn eine Jury wird niemals auf ihn sich einigen, dazu ist sein Talent zu absonderlich und zu sehr dem Masseninstinkt feindlich. Thorn-Prikker hat seinen Stil in diesen Entwürfen wieder einmal völlig gewandelt, wenn er auch im Grunde durchaus sich treu geblieben ist. Seine herben hageren Formen, an denen sich bisher das Publikum ärgerte, sind nun mächtigen, überlebensgrossen gewichen. An Donatello erinnert die Art, wie das Gewand nicht als Kleidungsstück, sondern als ein ungeheuerer lockerer Umhang der Glieder behandelt wird. Die Willkür, mit der bei Händen und Füssen der Massstab überschritten, in den Gestikulationen das Ausserordentlichste gesucht wird, wie die mächtigen Gestalten den Raum fast zu sprengen drohen, ruft manche Erinnerung an Michelangelo wach. Jedenfalls müssen alle Schulmeisternaturen sich davor entsetzen.



Koloman Moser. Entwurf zur Wandmalerei für die Heilig-Geist-Kirche in Düsseldorf



Jan Thorn-Prikker. Zwei Apostel

Das lehrt uns diese Konkurrenz, dass es bei der Ausmalung der Kirchen in erster Linie auf die farbige Wirkung, nicht nur auf die Auswahl der Themata im dogmatischen Sinne ankommt. Ein Predigtraum soll durch seine Gesamterscheinung zur Andacht stimmen, aber er braucht nicht gemalte Predigtdispositionen darzubieten. Und weiter erkennen wir hier, dass mit jenen bescheidenen Gaben, die ein hübsches Altarbild oder ein wohltuendes Glasfenster zu schaffen gestatten, an eine Kirchenausmalung heute nicht herangetreten werden darf. Man möchte wünschen, dass diese Erkenntnis durch die Düsseldorfer Ausstellung weithin sich verbreiten möchte. Leider gilt das auch für den wackeren Steinhausen. Dieser feine, echt deutsche und echt religiöse Künstler mit seinem kindlich reinen, schlichten Empfinden hat einzelne Christusgestalten von geradezu zwingender Schönheit und einzelne heilige Geschichten von hinreissender Anmut und Herzinnigkeit geschaffen. Sie sind in Schwarzweiss-Lithographie oder in Dreifarbensteindruck weit verbreitet und stellen mit das Köstlichste dar, was neben



Jan Thorn-Prikker. Kain und Abel



Lovis Corinth

Kreuzigung





C. Meunier

Ecce homo (Bronze)





Beuroner Schule. Die heiligen drei Könige, Aquarell



E. Wante. Stultitia Crucis (St. Franziscus)

Ludwig Richter, Joseph von Führich und Hans Thoma in dieser Art gemacht ist. Aber wenigstens auf unserer Ausstellung hat man das Empfinden, dass in so engen Grenzen der beste Teil seines Talentes beschlossen liegt und man viel anderes, was hier sich findet, missen könnte. Was Steinhausen fehlt, ist der grosse Zug im Figürlichen, wie ihn etwa C. W. Weiss besitzt, dessen Entwurf für die Apsishalbkuppel des Hagener Krematoriums auf grosse machtvolle Farbenflecke komponiert und auf Raumwirkung berechnet ist.

Während Weiss in der Stilisierung etwa so weit geht, wie einst die altchristlichen Mosaikkünstler, bleibt Rössler-Dresden mehr auf dem Boden der Realität. Man sieht es seinen Entwürfen an, dass er die Technik der Wandmalerei in glänzender Weise beherrscht. Er transponiert die Form gerade soweit aus dem Runden ins Flächige, als sie es unbedingt verlangt und er ordnet die farbige Erscheinung der Dinge mit absoluter Sicherheit dem Gesamtton unter.



A. Hudler. Ecce homo

Während aber bei Rössler eine ruhige, mehr dem kühlen norddeutschen Charakter entsprechende Stimmung dominiert, herrschen bei Adolf Hölzel glühende Farben, Krapplack und Türkisch-Rot, Chromgelb und warmes Grün, eine Palette, die uns erwärmt und begeistert. Dazu eine grossartig straffe, flächige Darstellung, der man nur die grossen Wandflächen wünschen möchte, auf die seine ausgesprochene monumentale Befähigung hinweist.

Da heute eine solche Fülle dekorativer Künstler zur Verfügung steht, wird die realistische religiöse Malerei auf die Mitwirkung bei der Ausschmückung moderner Kirchen in der Folge wohl kaum rechnen dürfen. Damit ist sie aber keineswegs auf den Aussterbeetat gesetzt. Denn nicht jedem genügt es, das Christusproblem im Rahmen der dekorativen Kunst behandelt zu sehen, am wenigsten den Kunstfreunden, die etwa zugleich einer freien religiösen Anschauung huldigen, oder die in Christusdarstellungen überhaupt nur die malerische Behandlung eines der Kunst geläufigen Motivs erblicken. Für sie schafft Lovis Corinth, und zwar mit einer Kühnheit, Einseitigkeit

und künstlerischen Energie, die zunächst mehr erschreckt und abstösst, als erfreut. Es gehört schon ein hohes Mass malerischer Intelligenz dazu, um Corinths eminente Leistungen zu begreifen. Zwar in seiner Kreuzabnahme hielt er es für angebracht, noch Anklänge an ältere Altar-



George Minne. Die drei heiligen Frauen

bilder, etwa der vlämischen Schule, zu bewahren, wodurch uns das Bild vertrauter erscheint. Aber die Kreuzigung z. B. hat auf jede Anknüpfung an die Tradition verzichtet. Es ist absolute restlose Eigenart, aus der sie geschaffen wurde: Erschütternd, wie Christus vom Kreuz abgenommen zwischen den Helfern hängt, grotesk links im Vordergrund der Kriegsknecht, der ruhig ein Butterbrot verzehrt, und dort gerade in dieser Brutalität notwendig war, um den höchsten Kontrast zu erzielen. Vor allem, welch grossartige malerische Leistung. Wäre sie das nicht, warum hätte dann Max Klinger

gerade dieses Werk für sich erworben? Man muss eben Corinth allmählich näher treten; besonders sind dazu einige seiner Studien geeignet, wie der „Christus zwischen den Engeln“, die sein imposantes Können und sein starkes Empfinden vorzüglich dokumentieren und weniger durch Besonderheiten stören.

Neben dieser Fülle von malerischen Leistungen spielt die Plastik in Düsseldorf eine bescheidene Rolle. In gewissem Sinne ist ihre beste Zeit wohl überhaupt dahin, d. h. die Zeit, wo sie ohne Rücksicht auf Zweck und Material in den Motiven wie in der Ausführung mit der Malerei wetteifern konnte und für den Bildhauer keine Schranken zu existieren schienen, besonders wenn er naturalistische Bemalung noch zu Hilfe nahm. In Zukunft wird die Skulptur wieder strenger sich einordnen, ihre eigentliche Aufgabe, wie ehedem, im Zusammenwirken mit der Architektur finden müssen. Ganz besonders auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, wo ihrer sowohl in der Kirchenausstattung als im Friedhofschmuck neue lohnende Aufgaben harren. Es ist lehrreich, im Dresdener Saale die imposante Gestalt des guten Hirten von Wrba mit der reizenden Genrefigur des Schmerzensmannes von Hudler oder der malerisch zerrissenen, aber ungeheuer impressiven Behandlung des gleichen Themas durch Constantin Meunier zu vergleichen. Strengere Formen, ein strafferer Rhythmus, eine mehr architektonische Erscheinung zeichnet Wrbas Christus vor jenen anderen aus. Noch impressionistischer, noch mehr auf den Gesamteindruck, noch mehr als Bewegungsmotiv, ja fast als Ornament, sind etwa die bekannten drei trauernden Frauen von Minne oder der „hl. Julian“ von Mendès da Costa aufgefasst.



Henry Wilson. Studienkopf

Die Formen, die von der neueren impressionistischen Plastik bevorzugt werden, mögen vielen ganz unbegreiflich sein. Aber war denn jene Epoche der bodenlos sterilen Nachahmung alter Schnitzaltäre, der trauernden Grabengel und gotisch geschwungenen Pfeilerheiligen künstlerisch wertvoller als diese neue, etwas bizzare, aber so lebensvolle und schaffensfrohe neue Plastik? Gibt sie uns nicht Hofinung, dass wir hier, wie auf allen Kunstgebieten, einer reichen und eigenartigen Zukunft entgegengehen, ganz besonders in Deutschland?

Möchten diese Hoffnungen, die durch die Düsseldorfer Ausstellung in uns geweckt werden, reichlich in Erfüllung gehen und möchten vor allem die lang unterbrochenen Beziehungen zwischen Kirche und moderner Kunst aufs neue wieder und dauernd sich befestigen.











